





Geschichte der japanischen Litteratur.

Von

Dr. Karl Florenz,
Bungaku-Hakushi,
Professor an der Universität zu Tokyo.



Leipzig,
C. F. Amelangs Verlag.
1906.

H.V.

895.209
F633

Alle Rechte vorbehalten

Pierersche Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. Altenburg.

Seiner Königlichen Hoheit
Prinz Rupprecht von Bayern

verehrungsvoll gewidmet.

Vorwort.

Es ist noch kein halbes Jahrhundert verflossen, seitdem das japanische Volk veranlaßt wurde, aus seiner Abschließung gegen die übrigen Nationen der Welt hervorzutreten und im Interesse seiner Selbsterhaltung sich zunächst die materiellen Vorteile unserer modernen Zivilisation anzueignen, was dann die ursprünglich nicht beabsichtigte, darum aber nicht weniger segensreiche Folge hatte, daß sich Japan im Einklang mit den geistigen und sittlichen Idealen der westlichen Kultur mehr und mehr umgestaltete. Mit lebhafter Teilnahme hat man allseits die überraschenden Fortschritte dieses ostasiatischen Volkes beobachtet, des einzigen, welchem es bisher gelungen ist, sich neben den Nationen Europas und Amerikas eine gleichberechtigte Stellung zu erobern. Die durch den internationalen Verkehr seit einigen Jahrzehnten ermöglichte intimere Bekanntschaft mit den Sitten, Einrichtungen und Fertigkeiten der Japaner hat uns gelehrt, daß wir in ihnen ein sehr begabtes Volk vor uns haben, das schon vor dem Eindringen des abendländischen Einflusses eine hochentwickelte und des eingehenderen Studiums würdige Kultur besaß. Vor allem haben die Kunst und das Kunsthandwerk Japans die Aufmerksamkeit, ja, die Bewunderung Europas erregt, und man kann sich der Tatsache nicht mehr verschließen, daß sie in mancher Hinsicht sogar befruchtend und reformierend auf die abendländische Kunst eingewirkt haben. Sehr viel weniger bekannt geworden sind wir mit einer anderen wichtigen Äußerung des japanischen Volksgeistes, mit der Litteratur, obgleich sich hier die Feinheit des japanischen Geschmacks kaum minder scharf ausprägt als in der bildenden Kunst. Die scheinbar unüber-

*

windlichen Schwierigkeiten der japanischen Schriftsprache haben es mit sich gebracht, daß nur einige wenige Fremde ihr Studium mit genügender Ausdauer und Gründlichkeit betrieben haben, um die in ihr niedergelegten Litteraturerzeugnisse verstehen und würdigen zu können, aus welchem Grunde auch die Zahl der verlässlichen Übersetzungen japanischer Werke in europäische Sprachen sehr gering ist.

Wer heute die Abfassung einer japanischen Litteraturgeschichte unternimmt, ist für die Sammlung des Stoffes fast ausschliesslich auf seine eigene Lektüre der Originale angewiesen, womit eine Anforderung an den Verfasser gestellt wird, deren Gröfse man ermessen kann, wenn man bedenkt, daß die geschriebene japanische Litteratur einen Zeitraum von zwölfhundert Jahren umfaßt, daß sie an Gattungen äufserst mannigfaltig ist, quantitativ eine der reichsten Litteraturen der Welt genannt werden muß, in zahlreichen, stark voneinander abweichenden Sprachperioden und Stilarten — vom reinen Altjapanisch bis zum reinen Chinesisch, durch allerhand Mischstufen dieser beiden Elemente — auftritt, und schliesslich, daß ihre kritische, litterargeschichtliche Erforschung bei den japanischen Gelehrten selbst noch nicht weit gediehen ist. Seitdem vor nunmehr einem Dutzend Jahren Haga, Takatsu und Mikami die ersten Versuche gemacht haben, den Werdegang ihrer nationalen Litteratur nach den Grundsätzen europäischer Wissenschaft zu betrachten und zu beschreiben, sind zwar viele sogenannte »Litteraturgeschichten« erschienen, doch ist unsere Kenntnis durch diese meist ohne gediegene Arbeit leichthin zusammengestellten Werkchen wenig gefördert worden. Als rühmliche Ausnahmen möchte ich in erster Linie Professor Y. Haga's ideenreiche Kokubungakushi-Jikkō, »Zehn Vorlesungen über die Geschichte unserer Nationallitteratur«, nennen, sodann Dr. S. Fujioka's Nihon-Bungakushi-Kyōkwasho nebst Supplement und Wada-Nagai's Kokubungaku-Shōshi. Auch diese sind Bücher von nur mäßigem Umfang und geben mehr andeutende Skizzen als ausführende, in sich selbst abgerundete Schilderungen, waren mir aber oft wertvolle Hilfsmittel und Wegweiser zur Orientierung in der chaotischen Masse des in Betracht kommenden Stoffes. Selbstverständlich habe ich auch aus W. G. Aston's 1899 erschienener History of Japanese Literature, der ersten von einem Europäer verfaßten und hohen

Lobes würdigen japanischen Litteraturgeschichte, dankbar über manche Gegenstände Belehrung geschöpft.

Die eigenartige Welt von Gedanken und Gefühlen, welche in der japanischen Litteratur eingeschlossen liegt; die nur dem Eingeborenen vertrauten Sitten und historischen Vorgänge, auf welche so oft in den Dichtungen angespielt wird; die vielfach von den unseren abweichenden ästhetischen Anschauungen; der große formale Aufwand im sprachlichen Ausdruck — all dies läßt den Europäer in den Erzeugnissen der japanischen Litteratur oft mehr Fremdartiges, ja, Befremdendes als Heimisches und Anheimelndes finden. Es wäre nun verlorene Mühe, eine gemeinverständliche Schilderung der Entwicklung solch einer fremdartigen Litteratur unternehmen zu wollen, ohne dem Leser fortwährend erläuternde Beispiele vor Augen zu führen, um so mehr, als er sich sonst nirgends das zu einem anschaulichen Bilde Fehlende verschaffen könnte. Ich habe daher kein Bedenken getragen, in meine Darstellung des geistigen Lebens der Japaner, wie es sich in und an ihrer Nationallitteratur ausprägt, eher ein Zuviel als ein Zuwenig von charakteristischen Übersetzungsproben einzustreuen.

Die Übersetzungen rühren mit wenigen am entsprechenden Orte gekennzeichneten Ausnahmen von mir selbst her und erstreben, wenn nötig, sogar unter Aufopferung des deutschen Idioms, die größtmögliche Treue in der Wiedergabe sowohl des Gedankens als auch des Wortlautes. Daß sie infolge der großen Verschiedenheit der deutschen und japanischen Sprachstruktur und Phraseologie nur einen unvollkommenen Ersatz für die Originale bieten und namentlich die eigentümliche ästhetische Wirkung der Urtexte nicht wiederzugeben vermögen, ist ein allen wörtlichen Übersetzungen anhaftender Mangel, um dessentwillen ich mich nicht zu verteidigen brauche. Wohl aber muß ich um die freundliche Nachsicht des Publikums und meiner Fachgenossen in Japan und Europa bitten, wenn es mir nicht immer gelungen ist, das Wesentliche vom Unwesentlichen zu sondern, und wenn ich in Sachen oder Urteilen mich geirrt haben sollte.

Die Schicksale der Litteratur eines Landes werden oftmals durch die politischen Geschehnisse der Nation nicht nur beeinflusst, sondern geradezu bestimmt. Für Japan ist dies besonders be-

deutsam, und es konnte daher nicht ganz vermieden werden, mit einigen Worten gewisser historischer Vorgänge zu gedenken. Die Einführung der chinesischen Kultur im siebenten Jahrhundert unserer Zeitrechnung und die der europäischen in den letzten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts bilden weithin sichtbare Marksteine in der gesamten Kulturentwicklung des Landes und somit auch der Litteratur. Andere litterargeschichtliche Wendepunkte hängen mit innerpolitischen Ereignissen zusammen, wie mit der Festlegung der Hauptstadt in Kyōto und der danach eintretenden Blüte der höfischen Bildung; mit der endlichen Beilegung der Bürgerkriege und Herstellung eines jahrhundertlangen Friedens durch die Herrschaft der Schogūne aus der Tokugawa-Familie. Es ergab sich so von selbst die Einteilung der Litteratur in folgende Perioden:

I. Die älteste Zeit. Bis 794 n. Chr.

A. Die archaische Litteratur. Bis Mitte des 7. Jahrhunderts.

B. Die vorklassische Litteratur (Manyō-Zeit).

II. Das Mittelalter. Bis 1600.

A. Das Zeitalter der Klassizität (Heian-Periode, 794 bis 1186).

B. Die nachklassische Zeit und der Verfall der Litteratur (Kamakura- und Muromachi-Periode).

III. Die neuere Zeit. Bis 1868.

Renaissance und Blüte der Volkslitteratur (Tokugawa-Periode).

IV. Die neueste Zeit. Seit 1868.

Das Zeitalter des europäischen Einflusses (Meiji-Periode).

Dem Leser wird sich bei der Lektüre meines Buches sehr bald der Gedanke aufdrängen, daß die chinesische Kultur für Japan mindestens dasselbe zu bedeuten hatte wie das klassische Griechentum für die geistige Entwicklung der modernen europäischen Völker. Wie man den komplizierten Bau unserer Kultur ohne Kenntnis des klassischen Altertums nicht durchschauen kann, so kann man Japan nicht verstehen und nicht wissen, was in Japan japanisch ist, wenn man China nicht einigermaßen kennt. Ich habe aus diesem Grunde nicht selten auch über die chinesische Litteratur etwas sagen müssen; aber alles nähere Eingehen auf diese lag natürlich außerhalb meines Planes

und meiner Kompetenz, um so mehr, als schon im achten Bande dieser Sammlung eine meisterhafte Darstellung der Geschichte der chinesischen Litteratur von der Hand Professor W. Grubes vorliegt.

Möchte es meiner Arbeit vergönnt sein, sich neben diesem Werke in der Gunst des Publikums einen bescheidenen Platz zu erringen.

Karl Florenz.

In betreff der Aussprache der im Texte enthaltenen japanischen und sino-japanischen Namen und Ausdrücke sei folgendes bemerkt:

Die Transskription ist die jetzt allgemein übliche phonetische Schreibung des Romaji-kwai, wonach die Vokale wie im Deutschen die Konsonanten annähernd wie im Englischen ausgesprochen werden. Also:

ch lautet wie *tsch*, *j* wie *dsch*, *y* wie deutsches *j*, *sh* wie *sch*; *s* ist scharfer (stimmloser) dentaler Zischlaut, *z* weicher (stimmhafter) dentaler Zischlaut (wie *s* in Sohn), *r* ist Zungen-*r*.

Alle Vokale sind kurz, wenn sie nicht mit dem Längezeichen (Strich darüber) versehen sind. *ei* lautet wie *ê*.

In betreff der Aussprache der im Texte enthaltenen chinesischen Namen und Ausdrücke sei folgendes bemerkt:

Sämtliche Wörter sind einsilbig, aufeinanderfolgende Vokale, wie in *kiu*, *hao*, *hiao*, *hoi* usw., als Di- resp. Triphthonge zu sprechen.

ê in *sgê*, *tsgê* und *tsg'ê* hat eine dumpfe Aussprache, die annähernd dem polnischen *y* entspricht.

rh, welches nur in dem Lautkomplex *erh* vorkommt, ist ein Mischlaut, der zwischen *r* und *l* die Mitte hält, so daß *erh* ähnlich wie *erl* oder *örl* ausgesprochen wird.

Ist ein Konsonant mit einem Spiritus asper versehen, so ist er aspiriert, d. h. von einem starken Hauchlaut begleitet auszusprechen. Demgemäß lautet:

ch' wie *tschh* in klatschhaft,

k' wie *ckh* in Backhuhn,

t' wie *th* in Rathaus,

p' wie *pph* in Klapphut usw.

Auslautendes *h* soll nur andeuten, daß ursprünglich ein *k*, *t* oder *p* an seiner Stelle am Ende des Wortes gestanden hat, wie das in manchen südchinesischen Dialekten noch der Fall ist. Der davorstehende Vokal wird stets kurz gesprochen.

Inhalt.

I. Älteste Zeit.

A. Die archaische Litteratur.

	Seite
1. Einführung der chinesischen Sprache und Schrift in Japan	1
2. Die archaische Poesie	10
a) Bestand und allgemeine Charakteristik	10
b) Die äußeren Formen der japanischen Poesie	14
c) Schmuckmittel, Bilder und Figuren der japanischen Poesie, an archaischen Gedichten dargetan	19
3. Die archaische Prosa. Die Norito oder Shintō-Rituale	36

B. Die vorklassische Litteratur.

4. Erste Resultate der Einführung des Buddhismus und der chinesischen Bildung. Anfänge der chinesischen Dichtung und Prosa in Japan	47
5. Die nationale Prosa der Nara-Zeit	58
a) Semmyō oder Mikotonori	60
b) Kojiki	66
c) Fudoki	72
d) Ujibumi	74
6. Erste Blüteperiode der japanischen Poesie. Das Manyōshū. Allgemeines	75
Alter der Gedichte im Manyōshū	77
Titel, Kompilator, Abfassungszeit der Sammlung	80
Dichtgattungen und Anordnung der Bücher	82
Schreibung. Textgeschichtliches	85
Charakteristik. Gründe des Aufschwungs der Dichtung	86
Die Dichter und ihre Dichtungen	94
Gedichte von Hitomaro	94
Gedichte von Akahito	98
Gedichte von Okura	100
Weitere Gedichte von Yakamochi	106
Elegien	110
Natur	111
Höfisches	114
Buddhistisches	117
Liebe	118
Humoristisches	123

II. Mittelalter.

A. Zeitalter der Klassizität. Heian-Periode 792—1186.

7. Vorherrschaft der chinesischen Litteratur im neunten Jahr- hundert	125
8. Reaktion des nationalen Geistes in der Litteratur (890—990)	132
9. Die klassische Lyrik der Heian-Periode. Das Kokinshū und die nächstfolgenden offiziellen Sammlungen	136

	Seite
10. Die klassische Prosa. Allgemeines. Die Kajo oder Lieder- vorreden	155
11. Die älteren Erzählungen (Monogatari). Taketori, Ise, Yamato, Tsutsumi Chūnagon, Ochikubo, Sumiyoshi, Torikaebaya, Utsubo	161
12. Beginn der Tagebuch-Litteratur. Tsurayukis Tosa Nikki	190
13. Die Frauen in der Litteratur. Die Frauentagebücher . .	197
14. Blütezeit der Frauenlitteratur (990—1070). 1. Frau Mura- saki Shikibu und ihr Genji-Roman. Nachbildungen dieses Romans	206
15. Blütezeit der Frauenlitteratur (990—1070). 2. Frau Sei Shōnagon und ihr Skizzenbuch Makura no Sōshi	220
16. Anfänge des historischen Romans im letzten Viertel der Heian-Periode (1071—1185). Eigwa Monogatari, Ōkagami, Mizukagami, Imakagami. Anhang: Das Konjaku Monogatari	230
17. Die volkstümliche Litteratur der Heian-Zeit. Kagura-uta, Saibara, Imayō-uta	246

**B. Nachklassische Zeit und Verfall der höflichen Litteratur.
Kamakura und Muromachi-Periode, 1186—1601.**

18. Schicksale der Litteratur im Zeitalter der Bürgerkriege. .	255
19. Die Lyrik und die Reichsanthologien.	263
20. Die Koryphäen der Liederdichtung	275
21. Die Gattung der Renga oder Kettengedichte	286
22. Die romantischen Kriegshistorien	290
23. Tagebücher und Reisejournale der Kamakura-Zeit	317
24. Skizzen und Miszellen.	322
25. Historien und Erzählungen zur Unterhaltung und Be- lehrung. Die Volksbücher der Muromachi-Zeit.	338
A. Historische und geschichtsphilosophische Schriften .	338
B. Sammelwerke von Geschichten und Anekdoten . .	346
C. Belletristik der Kamakura-Zeit	350
D. Die volkstümliche Erzählungslitteratur der Muro- machi-Zeit. Die Otogi-zōshi	355
26. Anfänge des Dramas	370
A. Das lyrische Drama (Nō no Utai, Yōkyoku)	370
B. Der volkstümliche Schwank (Nō Nyōgen)	406

III. Neuere Zeit.

**Renaissance und Blüte der Volkslitteratur.
Tokugawa-Periode, 1601—1668.**

27—28. Die geistigen Strömungen in der Tokugawa-Periode	416—430
A. Allgemeines. Neues Wachsen des chinesischen Ein- flusses. Die Sinologen und Philosophen	416
B. Die nationale Gegenbewegung der Japanologen und Altertumsforscher. Wiederbelebung des reinen Shintō. Gelehrte Dichter	430

	Seite
29. Das japanische Epigramm	439
30. Scherz- und Spottgedichte	466
31. Der Zeit- und Sittenroman vom Auftreten Saikwakus bis zum Tode Shunsuis, 1682—1841	483
32. Die historisch-romantische Novellistik bis auf Bakin, 1700— 1848	504
33. Der komische Roman	549
34. Drama und Theater in der Tokugawa-Zeit	571
A. Das ältere Kabuki im siebzehnten Jahrhundert . .	573
B. Das monodische Drama (jōruri) und das Puppen- theater. Chikamatsu Monzaemon und seine Nachfolger	582
C. Das neuere Kabuki des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts	606

IV. Neueste Zeit.

Zeitalter des europäischen Einflusses.

35. Die litterarischen Bewegungen in der Meiji-Ära (1868 bis zur Gegenwart)	612
--	-----

Berichtigungen.

- S. VI, Z. 12 l. Shōgune st. Shogune.
 » 25, » 9 l. taka st. taku.
 » 46, » 4 v. u. l. Oharida st. Owarida.
 » 50, » 9 v. u. l. 662 st. 622.
 » 57, » 13 l. Shiki st. Szē-ki.
 » 97, » 4 v. u. statt Yama-kaki ist San-shi, die sino-jap. Aussprache der be-
 treffenden Schriftzeichen, üblicher.
 » 126, » 16 v. u. l. Yukihiro st. Gukihiro.
 » 129, » 4 v. u. l. Heirei st. Henrei.
 » 133, » 17 l. Midō st. Mido.
 » 141, » 17 l. Haseo st. Haseō.
 » 148, » 1 l. Tenryaku st. Tenreki.
 » 153, » 19 l. Gen Zammi st. Gen Sammi.
 » 155, » 3 l. fūtai st. futai.
 » 158, » 5 v. u. l. Yamabe st. Yamanobe.
 » 161, » 6 l. Genjimonogatari st. Henjimonogatari.
 » 206, » 11 l. Daijōwe st. Daijōwa.
 » 211, » 10 v. u. l. Genshin st. Gershin.
 » 217, » 6 streiche: zweiten.
 » 220, » 11 v. u. l. Shōnagon st. Shonagon, Sōshi st. Soshi.
 » 241, » 17 l. Tsuchimikado st. Tschuchimikado.
 » 242, » 15 v. u. l. Mimbukyō st. Minbukyō.
 » 255, » 4, und S. 256, Z. 6 l. 1333 st. 1233.
 » 261, » 10 v. u. l. diese st. ihre.
 » 266, » 5 v. u. l. neun st. neue.
 » 274, » 5 v. u. streiche das Komma nach »Regen« und setze es hinter »Tsu«.
 » 469, » 6 streiche »vollen« vor »Papiersack«.
 » 487, Anm. Z. 4 l. 20 st. 25.
 » 489, Z. 17 l. Jiōgwan st. Jiōgwon.
 » 508, » 16 l. Warawa st. Waraba.
 » 510, » 18 v. u. l. Ōshū st. Ōkū; Z. 19 v. u. Shūjaku st. Shūjaki.
 » 518, » 12 v. u. l. 31 st. 30.
 » 520, » 9 v. u. und S. 521 Z. 1 l. Shōguns st. Shoguns.

I. Älteste Zeit.

A. Die archaische Litteratur.

1. Einführung der chinesischen Sprache und Schrift in Japan.

In vorchristlicher Zeit bereits haben die Japaner im westlichen, mittleren und südlichen Japan gesessen, und wir können es an der Hand ihrer geschichtlichen Aufzeichnungen verfolgen, wie sie sich allmählich unter Vernichtung oder Verdrängung der Ainu, der Ureinwohner, oder unter Vermischung mit ihnen nach Nordjapan ausbreiteten. Da die älteste Geschichte der Japaner zu sehr legendenhaft ist, als daß man wissenschaftlich gültige Schlüsse aus ihr ziehen dürfte, so fehlt es uns in der Tat an glaubwürdigen Berichten über ihre Herkunft. Anthropologisch betrachtet sind die Japaner ein Mischvolk, in welchem drei Typen: der mongolo-malayische, der koreische und der Ainu-Typus (letzterer nach Prof. Dr. Bälz kaukasisch) vertreten sind. Sprachlich gehören sie zweifellos zur altaischen Sprachfamilie. Das altaische Japanisch wird die Sprache des koreischen Typus, der über Korea vom Festlande nach Westjapan (Idzumo usw.) einwanderte, gewesen sein. Die legendäre Geschichte beginnt mit dem Auszug von Stämmen aus der südlichen Hauptinsel Kyūshū unter ihrem Führer und späteren ersten Kaiser Jimmu, und der Eroberung Mittel- und Westjapans durch sie. Sollten diese, welche offenbar durch die wilden kriegerischen Stämme Süd-Kyūshūs zur Aufgabe ihrer alten Heimat gezwungen wurden, dem mongolo-malayischen Typus angehört und ursprünglich eine andere Sprache als Japanisch gesprochen haben, so ist anzunehmen, daß sie, obgleich Eroberer und Sieger, in der japanisch sprechenden Be-

völkerung von koreischem Typus sprachlich aufgingen, ähnlich wie es bei den Normannen in Frankreich und Italien, oder bei den Mandschu und anderen Eroberern in China der Fall war. Irgend welches malayische Sprachgut läßt sich im Japanischen bis jetzt mit Sicherheit nicht nachweisen; dagegen hat die Sprache der Ainu in zahlreichen Orts-, Berg- und Flußnamen deutliche Spuren hinterlassen.

Die insulare Lage des Landes und der Umstand, daß die Japaner, ein eminent tapferes Volk, von jeher ihre politische Unabhängigkeit nach außen bewahrt haben, sind mächtige Faktoren in der Bildung eines ausgeprägten, einheitlich geschlossenen und überaus zähen Nationalcharakters geworden. Auch die Japaner sind, wie alle anderen Völker Ostasiens, unter den Einfluß der hochzivilisierten Chinesen geraten und haben von ihnen die Schrift und überhaupt die Elemente aller höheren materiellen und geistigen Kultur entlehnt: desgleichen haben sie dem Buddhismus und damit indirekt Indien viel zu verdanken; aber sie haben das Aufgenommene auf die Dauer niemals gelassen wie es zu ihnen kam, sondern haben daran gemodelt, es ihrem nationalen Geist und Geschmack angepaßt, vieles verbessert, manches freilich auch nicht auf der ursprünglichen Höhe zu erhalten gewußt.

Der Streit um die Frage, ob Japan vor Einführung der chinesischen Schrift schon ein eigenes, wenn auch noch so unvollkommenes Schriftsystem besessen habe, ist im Kreise der japanischen Gelehrten bis heute noch nicht ganz beigelegt, obgleich es bei einigermaßen vorurteilsfreier Betrachtung keinen Augenblick mehr zweifelhaft sein kann, daß eine autochthone Schrift nicht vorhanden war. Diejenigen, welche noch an der Hypothese von der Existenz einer solchen festhalten — eine Hypothese, die zum ersten Male im zehnten Jahrhundert aufgetaucht zu sein scheint, ohne in genügender Weise begründet zu werden —, lassen sich meistens mehr von ehrgeizigem Patriotismus als durch wissenschaftliche Gründe leiten.

Die Anhänger der Schrifthypothese gründen sich auf Angaben des Shaku-Nihongi, eines katechetischen Kommentars zum Nihongi, welcher gegen Mitte des 13. Jahrhunderts verfaßt und gegen Ende desselben Jahrhunderts revidiert wurde. Das Shaku-Nihongi zitiert seinerseits zur Unterstützung seiner Angaben ein älteres Werk, das Shōhei-Shiki »Privatscholien aus der Ära

Shōhei (931—937)«, also Aufzeichnungen, welche erst im zehnten Jahrhundert gemacht worden sind. Auf Grund dieser Überlieferung wird angenommen, daß es schon von dem mehr als andert-halb Jahrtausende früher angesetzten Götterzeitalter her mehrere japanische Schriftarten gegeben habe, denen man die Namen Ana-ichi-, Taneko-, Ahiru-Schrift usw. beigelegt hat.

Die Leugner der Schrifthypothese anderseits gründen ihre Ansichten auf die Angaben eines noch älteren Werkes, des Kogoshūi, »Gesammelte Reste alter Geschichten« von Imibe no Hironari, wonach es keine Schrift gegeben hat. Dieses Werk von mäßigem Umfange enthält Materialien zur Geschichte Alt-japans, die in der Familie der Imibe von Generation zu Generation überliefert, aber bei der Abfassung des Nihongi 720 nicht berücksichtigt worden waren. Es wurde von dem zum Kultus-departement gehörigen Verfasser gleichsam als Nachtrag zum Nihongi zusammengestellt und im März 807 dem Kaiser Heijō überreicht. Es ist somit um etwa 130 Jahre älter als das vom Shaku-Nihongi zitierte Shōhei-Shiki und besitzt eine ungleich höhere Autorität als dieses letztere.

Der eigentliche Hauptgrund, warum der Verfasser des Shaku-Nihongi sich bewogen fühlt, die Existenz einer vorchinesischen Schrift anzunehmen, ist aber folgender. Schon für die älteste, von uns als mythologisch und ganz unhistorisch zu betrachtende Zeit wird in den Annalen von »Schildkröten-Divination« (*kiboku*) gesprochen, d. h. Divination aus den Rißlinien einer über Feuer gerösteten Schildkrötenschale, wobei man die Risse zu Zeichen kombinierte. Diese Art der Divination ist aber in Japan verhältnismäßig jung¹⁾, geht hier kaum über das achte Jahrhundert zurück und ist überdem aus China entlehnt. Die ganze Argumentation ist absurd. Wenn die Japaner ehemals eine Laut-schrift besessen hätten — und nichts Geringeres soll die aus dem »Götterzeitalter« überlieferte Schrift sein! —, so würden sie dieselbe nicht so klang- und sanglos in den Orkus haben verschwinden lassen, und hätten sich gehütet, so exklusive die chinesische Schrift anzunehmen, deren Aneignung ihnen Jahrhunderte mühevollster Arbeit gekostet hat, und die ihnen schließ-lich immer eine Crux geblieben ist, welche man bald auf diese, bald

¹⁾ Die alten Japaner divinierten aus dem Schulterblatt der Hirsche.

auf jene Weise durch Modifikationen, wie durch Erfindung der Syllabare, weniger drückend und zur lautgemäßen Darstellung der japanischen Sprache geeigneter zu machen suchte.

Die alten Japaner, wie sie uns von den frühesten einheimischen Geschichtsquellen geschildert werden, waren ein Volk, das in ziemlich primitiven Zuständen lebte¹⁾. Sie nährten sich hauptsächlich von Jagd und Fischfang; Ackerbau kam erst in zweiter Linie in Betracht; kurz, man sieht, daß sie noch nicht weit aus dem Nomadentum herausgewachsen waren. Die Sitten waren einfach, kriegerische Tugenden das Ideal des Volkes. Sie hatten ihre volkstümlichen Lieder und waren stolz auf ihre Sprache, aber litterarische Verfeinerung und höhere Kultur waren ihnen noch fremd. Die Geschichten von den Taten ihrer Götter und Helden sowie ihre Lieder wurden von Mund zu Mund überliefert und liefen in den verschiedensten Varianten um. Als die Traditionen der Vergangenheit zum ältesten uns in japanischer Sprache erhaltenen Buche, dem Geschichtswerk Kojiki (712), zusammengefaßt wurden, wird in der Vorrede ausdrücklich bemerkt, daß alles nach mündlicher Überlieferung niedergeschrieben wurde. Dies geschah zu einer Zeit, wo schon seit mehreren Jahrhunderten Chinesen und Koreaner in Japan mancherlei Aufzeichnungen gemacht hatten, und nicht wenige Japaner Meister der chinesischen Sprache und Schrift geworden waren. Die ins Kojiki und Nihongi (720) aufgenommenen zahlreichen altjapanischen Gedichte sind mit chinesischen Zeichen phonetisch geschrieben. Es ist unmöglich, aus Betrachtung aller dieser Umstände und vieler anderer, die hier zu erwähnen zu weit führen würde, zu einem anderen Schlusse zu kommen, als daß den Japanern jener Zeit außer dem chinesischen Schriftsysteme keine andere Schriftart, weder eine eigene noch fremde, bekannt war. Die Kenntnis der indischen Schrift (Devanāgarī) gelangte erst erheblich später nach Japan²⁾.

Da Japan vor Einführung der chinesischen Schrift keine

¹⁾ Vgl. Chamberlains Einleitung zum Kojiki.

²⁾ T. Kitasato, Zur Erklärung der altjapanischen Schrift, T'oung Pao, Octobre 1901, p. 217 ff, zeigt, daß die sogenannten Götterschrift-Systeme in Anlehnung an das Schema der indischen Schrift entstanden sind und nicht über das neunte Jahrhundert unserer Zeitrechnung zurückgehen.

Mittel zur Aufzeichnung besaß, so ergibt sich als zunächst zu lösende Aufgabe die Beantwortung der Frage, wann die Japaner zuerst mit der chinesischen Sprache und Schrift bekannt wurden? Die Beantwortung dieser Frage können wir aber erst versuchen, wenn wir uns über die gegenseitigen Verkehrsbeziehungen zwischen Japan und dem ostasiatischen Kontinent klar geworden sind. Wir finden die Japaner schon in der ältesten Zeit, von der wir Kunde besitzen, auf ihren Inseln, also von ihren nächsten kontinentalen Nachbarn, den Koreanern und Chinesen, durch das japanische und chinesische Meer getrennt. Trotz der Scheidung durch das stürmische Meer bemerken wir aber schon sehr frühe Spuren eines spärlichen Verkehrs zwischen ihnen, der lange Zeit hindurch nur freundlicher Natur gewesen zu sein scheint, bis die immer häufiger und mit immer größerer Stärke unternommenen Einfälle der Japaner in Korea zur teilweisen Eroberung Koreas, aber auch zur ständigen Feindschaft zwischen Japan und einem Teil der verschiedenen koreanischen Königreiche, namentlich dem im Osten gelegenen Silla (von den Japanern Shinra oder Shiragi genannt) führten. Die japanische Geschichte, das Nihongi, berichtet zum ersten Male von einem Verkehr mit Korea und über koreanische Zustände zur Regierungszeit des Kaisers Sujin, im Jahre 33 v. Chr. nach der offiziellen Chronologie. Wie ein Vergleich mit den koreanischen Geschichtsquellen jedoch lehrt, sind die eben erwähnten Angaben des Nihongi ungefähr um ein Jahrhundert zu früh angesetzt. Dagegen spricht das koreanische Tong-kam von einer japanischen Invasion in Silla schon im Jahre 50 v. Chr., welche Nachricht auch nicht ohne weiteres auf Treu und Glauben angenommen werden kann. Seit dem ersten Jahrhundert der christlichen Ära werden die Erwähnungen von friedlichen oder kriegerischen Beziehungen zwischen Japan und Korea in den Annalen beider Länder überaus zahlreich, und wenn sie auch, namentlich diejenigen des Nihongi, bis zum Anfang des fünften Jahrhunderts nur mit Vorsicht aufgenommen werden dürfen, so geben sie doch im ganzen ein leidlich zuverlässiges Bild der damaligen Verhältnisse. Die koreanischen Quellen zählen für die ersten 500 Jahre unserer Zeitrechnung nicht weniger als ein Viertelhundert japanischer Angriffe auf das Königreich Silla auf. Im fünften Jahrhundert hatten die Japaner in einem Teil Koreas festen Fuß gefaßt und übten

daselbst großen Einfluß aus, und auch im sechsten und siebenten Jahrhundert wurden die Geschieke Koreas teilweise von Japan aus geleitet. Zwar ging nach dieser Zeit der Einfluß der Japaner in Korea wieder völlig verloren und hatte für die künftige politische Gestaltung beider Länder nur geringe oder gar keine Folgen, aber um so bedeutender waren die Folgen der jahrhundertelangen engen Beziehungen für die kulturelle Entwicklung Japans. Ehe die engeren Beziehungen zwischen Korea und Japan eintraten, war ersteres Land unter den Einfluß der chinesischen Kultur geraten, und es hatten chinesische Sprache, Schrift, Litteratur, Wissenschaft und Kunst sich daselbst auszubreiten und kräftig zu blühen begonnen. Die Japaner ihrerseits waren nicht müßig, sich die Koreaner zu Lehrmeistern zu erwählen und sich zunächst von ihnen im Lesen und Schreiben des Chinesischen unterrichten zu lassen. Freilich waren es fürs erste nur wenige vereinzelte Japaner aus den höheren Kreisen, welche die schwierige Kunst erlernten.

Inzwischen hatten die Japaner, nämlich die Bewohner der südlichsten Hauptinsel Kyūshū, schon wiederholt mit den Chinesen in direktem Verkehr gestanden, wie uns von chinesischen Geschichtsquellen selbst berichtet wird. Notizen darüber finden sich in den beiden Han-shu, der Geschichte der Han-Dynastie, wo schon für das zweite vorchristliche Jahrhundert von einem Verkehr zwischen China und den Japanern (den Wo, jap. Wa) gesprochen wird; Gesandtschaften aus Japan werden für die Jahre 57 und 107 n. Chr. erwähnt; Beschreibungen japanischer politischer Zustände aus der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts werden mitgeteilt. Weitere Informationen werden im Wei-chi, »Geschichte des Königreichs Wei«, welches die Zeit von 220 bis 265 behandelt, gegeben. Nach alledem ist es evident, daß spätestens seit Beginn der christlichen Zeitrechnung gelegentliche Beziehungen zwischen China und Japan stattfanden, und weiter wird es wahrscheinlich, daß schon seit dieser Zeit hin und wieder sich vereinzelte Japaner Kenntnisse in der chinesischen Sprache und Schrift angeeignet haben werden. Schon lange vor der eigentlichen Einführung der chinesischen Schrift in Japan wird bei mehreren Gelegenheiten schriftlicher Gedankenaustausch erwähnt, und wir haben keinen Grund, alle diese Angaben als erfunden zu betrachten. So soll gegen Mitte des dritten Jahr-

hundreds der chinesische Gouverneur von Thèpang, jetzt Namwön, in der Provinz Chöllado in Korea, brieflich mit dem Beherrscher Japans verkehrt haben. Etwa zur selben Zeit erging vom chinesischen Hofe eine schriftliche Mitteilung an Japan, und es wurde eine schriftliche Antwort erhalten. Sogar ein Postdienst zwischen China und Japan via Korea wird erwähnt. Nach den Annalen von Silla empfing der König dieses Landes 345 einen Brief vom König von Wa. So lange als die Kenntnis der chinesischen Schrift unter den Japanern sich noch nicht in größerem Umfange verbreitet hatte, also bis zum Ende des sechsten Jahrhunderts, sind dergleichen Schriftstücke in Japan im allgemeinen von nationalisierten Chinesen oder Koreanern und deren Nachkommen besorgt worden.

Von größter Bedeutung für das Studium des Chinesischen in Japan wurde die Ankunft zweier koreanischen Gelehrten in den Jahren 404 und 405. Das Nihongi datiert diese Ereignisse irrtümlicherweise um zwei Sechzigerzyklen, d. h. um 120 Jahre, zu früh und setzt sie somit in die Jahre 284 resp. 285, nämlich das fünfzehnte oder sechzehnte Regierungsjahr des Kaisers Ôjin¹⁾. Im 10. Buche des Nihongi, unter dem 15. Jahre Ôjin (284, berichtiges Datum 404) heißt es: »Der König des [koreanischen Königreichs] Pèkché (jap. Hyakusai oder Kudara) schickte den Achiki (kor. A-chik-ki) mit zwei sanften Pferden als Tribut — — — — Überdies war Achiki imstande, die chinesischen Klassiker zu lesen, und darum nahm ihn der Thronfolger Uji no Waka-iratsuko zum Lehrer an. Hierauf erkundigte sich der Kaiser bei Achiki, indem er sprach: ‚Gibt es [in deinem Lande] noch gelehrtere Leute als du bist?‘ Jener antwortete: ‚Wani (kor. Wang-in) ist tüchtiger als ich.‘ Darauf wurden Areda-wake, der Ahn der Kozuke-no-kimi, und Kamu-nagi-wake nach Pèkché geschickt, um Wani herüberzuholen. Dieser Achiki ist der Urahne der Achiki no fumihito (Schreiber des Achiki-Geschlechts). Im zweiten Monat des Frühlings des sechzehnten Jahres (285, berichtiges Datum 405) kam Wani in Japan an, und der Thronfolger Uji no Waka-iratsuko machte ihn sofort zu

¹⁾ Über die falsche Datierung des Nihongi für jene Zeit, welche schon von dem berühmten japanischen Gelehrten Motowori Norinaga erkannt wurde, ersehe man Näheres in Aston's Early Japanese History, T. As. Soc. Jap. vol. 16, part 1.

seinem Lehrer und studierte bei ihm verschiedene Bücher. Alles verstand er aufs gründlichste. Daher wurde Wani der Urahn der Fumi-no-obito (Häupter der Schreiberei).« Der Prinz soll in der Kenntnis der chinesischen Sprache gute Fortschritte gemacht haben und in den kanonischen Schriften wohl bewandert gewesen sein. Zwölf Jahre nach der Ankunft Wanis schickte der König von Koma, wie das Nihongi erzählt, einen Brief mit der hochfahrenden Adresse »Der König von Koma (kor. Koryö, Kokuryö) instruiert das Land Japan«. Der Thronfolger las dies, war darüber erzürnt und zerrifs das Schreiben, indem er die Gesandten wegen der Grobheit desselben zur Rede stellte.

Die Familien des Wani und des Achiki liefsen sich in den Provinzen Yamato und Kawachi nieder und hiefsen deshalb gewöhnlich die östlichen resp. westlichen Fumi be (Schreiberfamilien). Sie beschäftigten sich von Generation zu Generation ausschliesslich mit chinesischer Sprache, Schrift und Litteratur und bildeten somit lange die Grundpfeiler des Chinesentums in Japan. Ausserhalb dieser beiden Familien waren und blieben die Kenntnisse aber noch für geraume Zeit recht spärlich, und namentlich die hohen Beamten am kaiserlichen Hofe, welche in späteren Jahrhunderten so viel einzige Vorliebe für das Chinesische zeigten, kümmerten sich vorderhand noch gar nicht darum. Gelehrte Kenntnisse waren ja damals zur Bekleidung von Ämtern und Würden nicht notwendig, da sich dieselben lediglich nach dem Prinzip der Erbfolge vom Vater auf den Sohn fortpflanzten. Von einer Besetzung der Ämter auf Grund einer qualifizierenden allgemeinen Bildung und von Fachkenntnissen, deren Vorhandensein durch Prüfungen ermittelt wurde, hören wir erst seit der zweiten Hälfte des siebenten Jahrhunderts, und der mächtige Einfluss der staatlichen und sozialen Einrichtungen der chinesischen T'ang-Dynastie ist darin unverkennbar.

Für das vierte Jahr des Kaisers Richū, d. i. das Jahr 403 nach der offiziellen Rechnung, erwähnt das Nihongi die erstmalige Einsetzung von Amtsschreibern in den verschiedenen Provinzen, denen die Aufgabe zufiel, die Worte und Taten des Volkes der betreffenden Landesteile niederzuschreiben und Berichte an die Zentralregierung zu machen. Da aber, wie schon bemerkt wurde, die Chronologie des Nihongi für jene Zeit noch ziemlich im argen liegt, und wir die Ankunft von Achiki und

Wani in den Anfang des fünften Jahrhunderts verlegen mußten, die Einsetzung der Amtsschreiber aber keinesfalls vor Wanis Zeit stattgefunden haben kann, so ist es klar, daß wir auch dies Ereignis später zu datieren haben und es frühestens nur für die Mitte desselben Jahrhunderts ansetzen können. Über den Stil dieser frühesten Aufzeichnungen sind die einheimischen Gelehrten nicht ganz einig. Einige vermuten, daß dabei, ähnlich wie im weiter unten beschriebenen Stil des Kojiki, die chinesischen Zeichen sowohl ideographisch als phonetisch zur Umschreibung der japanischen Sprache angewendet worden seien, so daß das Resultat ein Gemisch von Chinesisch und Japanisch gewesen wäre. Andere meinen, daß die Aufzeichnungen in rein chinesischem Stil geschahen, was mir das richtige zu sein scheint, besonders wenn wir in Betracht ziehen, daß die Schreiber der ältesten Zeit meist gar nicht Japaner, sondern nationalisierte Koreaner und Chinesen waren, von denen anzunehmen ist, daß sie so schrieben, wie man zu jener Zeit in China und Korea schrieb, d. h. rein chinesisch. Der phonetische Gebrauch der chinesischen Zeichen zur Transskribierung japanischer Wörter gehört einer etwas jüngeren zweiten Entwicklungsstufe an, wo man schon angefangen hatte, die fremden Elemente zu verdauen und sie sich mundgerecht zu machen. Ich glaube, daß diese zweite Periode nicht vor das Ende des sechsten Jahrhunderts gesetzt werden kann.

Wie die Annalen berichten, wurden zur Zeit des Kaisers Yuryaku (457—479) die östlichen und westlichen Fumibe mit der Musterung und Aufzeichnung der Einkünfte und der Ausgaben betraut; unter Kaiser Kimmei (540—571) wurde dem Ôshinni der Befehl zu teil, die Abgaben der Schiffe zu registrieren. Ferner wurden gesetzliche Bestimmungen für die Reisfelder erlassen, Hausregister angelegt, Hafensekretäre eingesetzt usw. Unter solchen Umständen wurde die Notwendigkeit, schriftkundige Leute zu besitzen, immer dringender, und der Zuzug von koreanischen Gelehrten, welche kompetent waren, derartige Stellen auszufüllen, war daher im ständigen Wachstum begriffen. Im Jahre 513 und 516 kamen zwei »Kenner der fünf kanonischen Bücher« ¹⁾ aus Pëkché herüber, um chinesische Litteratur zu lehren, und unter Kaiser Kimmei wanderten Gelehrte auf den Gebieten der Arzneikunde, Divination, Kalenderkunde usw.

¹⁾ S. Grube, *Gesch. der chines. Litt.* S. 33 ff.

ein und gründeten Schulen zur Verbreitung ihrer Wissenschaften. Trotz alledem blieb jedoch die Kenntnis des Chinesischen noch auf einen «kleinen Kreis von Auserwählten beschränkt, bis endlich die Einführung des Buddhismus den Boden für eine allgemeinere Aufnahme der chinesischen Studien ebnete.

2. Die archaische Poesie.

a) Bestand und allgemeine Charakteristik.

Die ältesten poetischen Erzeugnisse der japanischen Litteratur besitzen wir in den Gesängen, welche in die beiden Geschichtswerke Kojiki »Geschichte des Altertums« und Nihongi »Japanische Annalen« einverleibt worden sind. Das Kojiki, im Jahre 712 unserer Zeitrechnung abgefaßt, enthält 111 Gesänge, welche zum Teil auch in dem acht Jahre später entstandenen Nihongi bald mit demselben Wortlaut, bald mehr oder weniger variiert, wie bei langandauernder mündlicher Überlieferung unvermeidlich ist, wiederkehren; dazu kommen aber in letzterem Werke noch eine Reihe selbständiger Lieder, so daß die Gesamtzahl der in beide aufgenommenen verschiedenen Gesänge etwa zweihundert beträgt. Sie sind so in den erzählenden Text verwebt, daß sie jedesmal bei Gelegenheit ihrer wirklichen oder wohl öfter angeblichen Entstehung mitgeteilt werden, Kriegslieder z. B. im Lauf des Berichtes über eine kriegerische Unternehmung, Liebeslieder bei Liebesabenteuern der Kaiser oder anderer Personen. Dem Charakter der alten Geschichte gemäß, die sich im wesentlichen auf die Heldentaten und Erlebnisse der höchstgestellten Persönlichkeiten beschränkt, fungieren mit wenig Ausnahmen als Verfasser der Gesänge Kaiser und Kaiserinnen, Prinzen und Prinzessinnen, Feldherren, Minister und andere Würdenträger; ja selbst Götter und Göttinnen verschmähen es nicht, ihren zärtlichen Gefühlen dichterischen Ausdruck zu verleihen. Die ersten neun Gedichte des Kojiki genießen so die Ehre göttlicher Verfasserschaft, und eine kritiklose Litteraturbetrachtung wagt es noch bis auf den heutigen Tag zu behaupten, daß der regelmässige Fünfzeiler:

Ya-kumo-tatsu	Im reichbewölkten
Idzumo ya-he-gaki:	Lande Idzumo, einen achtfachen Zaun,
Tsuma-gome ni	Um drin die Gattin aufzunehmen,
Ya-he-gaki tsukuru —	Einen achtfachen Zaun mache ich. —
Sono ya-he-gaki wo!	Oh, über den achtfachen Zaun!

das erste Produkt der japanischen Litteratur sei, einfach weil es, dem Sturmgott Susanowo, dem schabernackfrohen Bruder der Sonnengöttin, bei Gelegenheit seiner Vermählung zugeschrieben, im Kojiki und Nihongi an erster Stelle angeführt ist. In Wirklichkeit gehört dies Gedicht nach Sprache und Form der jüngeren archaischen Periode an und ist im günstigsten Falle die systematische Überarbeitung eines kürzeren, alten Hochzeitsverses; es wird von nicht wenigen Gedichten, denen die Legende einen späteren Ursprung zuschreibt, an echter Altertümlichkeit übertroffen. Dafs gewisse Gedichte von dem ersten japanischen Kaiser Jimmu (regierte angeblich 660—585 v. Chr.), Kaiser Ôjin (201 bis 310 n. Chr.), Kaiser Nintoku (313—399) usw. verfaßt seien, hat ebensowenig Anspruch auf Glaubwürdigkeit wie die ganze künstlich zusammengezimmerter Chronologie des sogenannten ersten Jahrtausends der japanischen Geschichte, das lediglich aus Mythen und Sagen mit einem undeutlichen Kern historischer Wahrheit besteht. Erst in den letzten Jahrhunderten vor der Niederschrift der ersten Geschichtswerke stehen wir auf einigermaßen verläßlichem Grunde; wie wenig genau man es aber selbst dann mit den Rechten der Herren Autoren nahm, besagt eine Angabe des Nihongi für das Jahr 644, wo ein schlaftrunkener Affe ein allerdings nicht gerade geistsprühendes siebenzeiliges Gedicht zum besten gibt. Wenn wir nun der Tradition gegenüber unsere Ansicht über die Abfassung der Lieder im Kojiki und Nihongi formulieren sollen, so müssen wir einerseits gestehen, dafs die Lieder zweifellos alt überlieferte, nicht etwa bei der Niederschrift der Geschichtswerke ad hoc gemachte sind, dafs in ihnen viel älteres Sprachgut, das zum Teil schon im achten Jahrhundert veraltet und schwerverständlich war, enthalten ist; andererseits aber können wir ihnen nicht ein so hohes Alter zuschreiben, wie die Tradition es tut, dafs nämlich ein großer Teil derselben schon mehr als tausend Jahre vor ihrer Niederschrift entstanden sei. Die Mehrzahl der Gesänge ist wohl erst zwischen dem fünften und siebenten Jahrhundert unserer Zeitrechnung entstanden, hier und dort mag auch etwas noch Älteres in seiner ursprünglichen oder in überarbeiteter Form dazwischenstecken; die Reihenfolge, in welcher sie aufgeführt sind, ist nicht streng maßgebend für die Altersfolge ihrer Entstehung. Sie sind ohne Aufwand großer Kunst in der gesprochenen

Sprache ihrer Zeit abgefaßt, und darum philologisch und sprachhistorisch überaus wichtige Denkmäler des archaischen Japanisch aus einer Zeit, wo es noch keine schriftlichen Überlieferungen gab, in der Tat das bei weitem älteste authentische Sprachmaterial der großen uralaltaischen Sprachfamilie. Auch kulturhistorisch sind sie höchst wertvoll, da sie in einfach natürlicher, ungeschminkter Weise die Gesinnungen, die Lebensart und die Interessensphären der ältesten, noch in recht primitiven Verhältnissen lebenden Bevölkerung widerspiegeln. Wir erkennen daraus, daß schon die ältesten Japaner ein lebenslustiges, gesangesfreudiges, selbstbewusstes und kriegerisches Volk waren, von dem wir sehr wohl begreifen, daß es zwar später die Lehren des weltflüchtigen Buddhismus übernehmen konnte, sich aber dadurch nicht dauernd um seine Tatkraft bringen ließ. Unter den Gesängen finden sich nicht wenige Trinklieder, die von einzelnen oder im Chore beim gemeinschaftlichen Schmause gesungen wurden, Glückwunschlieder zu verschiedenen Gelegenheiten, Trauergesänge über den Tod geliebter Personen, Spottlieder, vor allen aber, und diese bilden die Mehrzahl, Liebeslieder. Die Gedanken wie ihr Ausdruck sind durchweg sehr einfach und naiv; die Dichter halten sich lediglich an die äußeren Erscheinungen, das Sichtbare und Greifbare, ohne einen Versuch, in das Wesen der Dinge einzudringen oder ihre Phantasie anzustrengen; keine tiefere, seelische, edlere, vergeistigte Liebe, sondern nur Wohlgefallen an der körperlichen Schönheit und Begier nach sinnlichem Genuß, was oft so unverhüllt ausgedrückt wird, daß es die Grenze des Obszönen erreicht. Etlichen der Lieder läßt sich aber eine zartere Empfindung nicht absprechen, und es finden sich auch manche anmutige Gleichnisse und Bilder. Vergleichen sind hier wie auch später eines der Hauptschmuckmittel des poetischen Stiles: sie sind gewöhnlich aus der unmittelbaren Umgebung, von bekannten Pflanzen, Tieren u. dgl. hergenommen, wie z. B. im folgenden Kriegsgesang, der vom Kaiser Jimmu verfaßt worden sein soll und ein stehendes *Kume-uta*, »Kriegsscharenlied« wurde:

•Den Seemuscheln gleich,
Die rund herum kriechen
Um das Felsgestein
Am Meer des vom Götterwind

Durchwehten Lands Ise —
Den Seemuscheln gleich,
Meine Burschel! meine Bursche!
Den Seemuscheln gleich
Um den Feind laßt uns kriechen,
Und ihn gänzlich zerschmeißen.
Ihn gänzlich zerschmeißen!*

Der Vergleich ist kein gerade sehr packender, ebenso wie es etwas schwächlich erscheint, daß in einem anderen Liede der Einfall verderbenbringender Feinde mit dem Herabflug von Wildgänsen auf ein Gefilde verglichen wird. Am auffallendsten ist aber an diesen uralten Gesängen das gänzliche Fehlen einer Geschmacksrichtung, die man sich seit dem achten Jahrhundert gewöhnt hat, als eine der hervorstechendsten Eigentümlichkeiten der japanischen Poesie zu betrachten: die Liebe zur sinnigen Naturbetrachtung, das ewige Schwärmen und Tändeln mit Blumen und Blüten, Vögeln, Insekten, Wind und Mond, das wir in den späteren Gedichtsammlungen finden werden. Die sonst so viel besungenen Kirschblüten erscheinen hier nur ein einziges Mal, und auch da nur metaphorisch verwendet, in dem S. 24 zitierten Liebeslied des Kaisers Ingyō (412—453).

Die oben erwähnte Geschmacksrichtung tritt uns erst von der nächsten Periode an entgegen, d. h. in der Zeit, wo die chinesische Poesie die japanische zu befruchten beginnt, und es ist offenbar, daß man den Umschwung der Einwirkung der chinesischen Litteratur, die ja dergleichen Themata in reichem Maße behandelt, zuzuschreiben hat. Ein sporadischer Einfluß chinesischer Ideen macht sich sogar in einigen der jüngeren Lieder aus der archaischen Zeit schon geltend, wie wenn das Verhältnis liebender Ehegatten zueinander mit dem des Männchens und Weibchens der Mandarin-Enten (*oshidori*) verglichen wird. Auch das im mythologischen Teil stehende Preislied auf den Gott Aji-suki-taka-hiko-ne mit seiner Anspielung auf die himmlische Weberin, eine in der chinesischen Poesie beliebte mythische Personifikation des Sternes Vega, verrät den fremden Einfluß:

•Glänzend wie die Juwelen
Der Juwelen-Perlenschnur
Geschlungen um den Nacken
Der jungfräulichen Weberin,

Die im Himmel wohnt —
So überstrahlt zwei Täler
Aji-suki-taka-hiko-ne.*

Von diesen verschwindenden Ausnahmen abgesehen, sind die archaischen Lieder Repräsentanten des reinsten, unverfälschten Japanertums. Was die äußere Form dieser Dichtung anlangt, so läßt sich zwar behaupten, daß sie schon im wesentlichen die Eigentümlichkeiten der späteren klassischen Prosodie zeigt, aber sie ist noch durchaus unfertig und verrät vielfach nur Hindeutungen auf das, was sich seit dem Ende des siebenten Jahrhunderts zur festen, unverbrüchlichen Norm entwickelt hat. So sind diese Gedichte auch für die Entstehungsgeschichte der japanischen Dichtungsformen lehrreich. Um dem Leser ein klares Verständnis der Formen, ihrer Entwicklung und Bedeutung, ohne welches eine Beurteilung der japanischen Litteratur nicht denkbar ist, zu ermöglichen, muß hier etwas weiter ausgeholt werden.

b) Die äußeren Formen der japanischen Poesie.

Wie aus dem schon angeführten Beispiele ersichtlich, ist der Lautcharakter der japanischen Sprache sehr einfach: jede Silbe endigt in einen der fünf Vokale *a*, *i*, *u*, *e*, *o* und besteht entweder nur aus einem solchen Vokal, oder einem Vokal mit vorhergehendem einfachen Konsonanten; *t* *d* werden dabei vor *u* zu *ts*, *dz*, vor *i* zu *tch* (tsch), *j* (dsch) — die einzigen Konsonantenverbindungen im reinen Japanisch, die aber als einfache Laute gelten. Sämtliche Vokale, somit auch sämtliche Silben, sind kurz; Längen entstehen nur ausnahmsweise durch Kontraktionen. Auslautendes *n*, wie in der Futurform *sen* »werde machen«, ist aus *mu* verkürzt und gilt darum als selbständige Silbe: *sen* also als zweisilbiges Wort. Der Wortakzent ist so leicht und flüchtig, daß man ihn beinahe als nicht vorhanden betrachten und ruhig sagen kann, alle Silben seien gleichmäÙig betont. Aus dem beschriebenen Sprachcharakter ergibt sich mit Notwendigkeit eine hochbedeutende Tatsache für die Poesie: es ist weder ein akzentuierender noch ein quantifizierender Rhythmus möglich, es gibt keine rhythmischen VersfüÙe. Aus den gleichen Gründen fehlt der japanischen

Poesie auch der Reim, und hat das Vorhandensein desselben in der chinesischen Poesie bei den Japanern nicht zur Nachahmung angeregt. Erst ganz neuerdings hat man unter europäischem Einfluß ein paar schüchterne Reimversuche gemacht, aber sofort wieder die Hände davon gelassen, da man sich kaum etwas weniger sonor Klingendes als japanische Reime vorstellen kann. Es bleibt somit als einziges Prinzip der Versbildung nur die Silbenzählung, und selbst dieses ist nur in einem Teil der archaischen Gedichte, offenbar den jüngsten, strenger durchgeführt, während viele andere vollkommene Freiheit in der Silbenzahl der Verse zeigen. Die Zahl der Verssilben schwankt zwischen 3 und 11, doch sind in erster Linie Fünfsilber und Siebensilber, in zweiter Viersilber und Sechssilber am häufigsten, z. B. Kojiki, Gedicht 99:

Makimuku no (5) hishiro no miya ha (7)
 Asa-hi no (4) hi-deru mi-ya (5)
 Yufu-hi no (4) hi-gakeru mi-ya (6)
 Take no ne no (5) nedaru-mi-ya (5)
 Ko no ne no (4) ne-bafu mi-ya (5)
 Yahoniyoshi (5) i-kidzuki no mi-ya (7)
 — — — — — — — — —
 Mina koworo-koworo ni (9)
 Ko shi mo (3) aya ni kashikoshi (7)
 Taka-hikaru (5) hi no mi ko (4)
 Koto no (3) katari-goto-mo (6)
 Ko wo ba (3).

Gedicht Nr. 102 vollständig:

Mina-sosoku (5) omi no wotome (6)
 Ho-dari torasu mo (7) ho-dari tori (5)
 Katakū torase (6) shita-gataku (5)
 Ya-gataku torase (7) ho-dari torasu ko (7).

Die Fünfsilber und Siebensilber gewinnen aber allmählich immer mehr die Oberhand, und man sieht deutlich, wie die Metrik auf das Prinzip, Fünfsilber mit Siebensilbern in regelrechter Folge abwechseln zu lassen, lossteuert. Die ersteren beginnen den Reigen, die letzteren folgen, und um einen besonderen Schlusseffekt zu erzielen, wird am Ende ein überschüssiger Siebensilber hinzugefügt. Als kürzeste Gedichtform erhalten wir somit den Kata-uta genannten Dreizeiler

$\overbrace{5-7} \quad 7 \quad (\text{im ganzen 19 Silben})$
 ----- | ----- | -----

z. B. Kojiki Nr. 17, 18, 19, 32, 37, 67, 104, 105. In der späteren Poesie findet er sich nicht mehr; die nächstfolgende Form in diesem Schema ist der Fünfzeiler $\overbrace{5-7} \overbrace{5-7} 7$ (31 Silben). Man nennt ihn Mijika-uta, sino-japanisch Tanka »Kurzgedicht«, oder auch schlechthin nur Uta, das »Lied« κατ' ἐξοχήν, weil diese Form seit dem siebenten Jahrhundert der Hauptträger der lyrischen Dichtung geworden ist. Das starke Überwiegen der Tanka zeigt sich schon im Manyōshū, wo unter 4497 Gedichten nicht weniger als 4173 Tanka sind; die späteren Gedichtsammlungen sind fast ausschließlich Tanka-Sammlungen. Aber auch bereits in den Gedichten der archaischen Periode tritt die Vorliebe für das »Kurzgedicht« immer mehr zutage, so daß unter den etwa 200 erhaltenen Stücken gegen 60 Tanka sich befinden. Die poetische Theorie der Japaner trennt das Kurzgedicht in zwei Teile, deren erster, der Oberstollen oder Aufgesang, die ersten drei Verse, der zweite, der Unterstollen oder Abgesang, die letzten zwei Verse umfaßt. Zwischen beiden Stollen liegt eine Cäsur.

----- } Oberstollen (kami no ku)
 ----- }
 ----- }
 ----- }
 ----- }
 ----- } Unterstollen (shimo no ku).

Das Tanka erhält so zwar äußerlich eine gewisse Ähnlichkeit mit dem griechisch-römischen Distichon, und doch ist im allgemeinen kaum eine europäische Übersetzungsform zur Wiedergabe eines Kurzgedichts weniger geeignet als das Distichon. Der entschiedene, männliche, epigrammatische Ton des Distichons paßt nicht zu der weicheren Tonart des Tanka; der markante Gegensatz zwischen Hexameter und Pentameter würde den leicht fließenden Übergang vom Oberstollen zum Unterstollen in eine oft unerträgliche Kontrastwirkung verschärfen.

Alle noch längeren, aus einer regelmäßigen Folge von fünf- und siebensilbigen Versen bestehenden Gedichte, also die Formeln

$\overbrace{5-7}$ $\overbrace{5-7}$ $\overbrace{5-7}$ 7
 $\overbrace{5-7}$ $\overbrace{5-7}$ $\overbrace{5-7}$ $\overbrace{5-7}$ 7
 $\overbrace{5-7}$ $\overbrace{5-7}$ $\overbrace{5-7}$ $\overbrace{5-7}$ $\overbrace{5-7}$ 7 usw. heißen

Naga-uta, »Langgedichte« oder Leiche. In der archaischen Zeit bilden sie fast zwei Drittel des gesamten Bestandes, sind aber meist noch sehr unregelmäßig, da, wie schon erwähnt, sowohl die Silbenzahl der einzelnen Verse noch nicht fest bestimmt, als auch die regelmäßige Abwechslung von Fünfsilbern und Siebensilbern noch nicht zur Regel erhoben war. Das Manyōshū hat 262 regelmäßige Naga-uta, darunter das längste von 149 Versen; die nächstfolgende Sammlung, das Kokinshū, nur noch fünf. Das Naga-uta ist seit dem Ende des achten Jahrhunderts so gut wie abgestorben, das Tanka bekommt und bewahrt dauernd die Alleinherrschaft in der lyrischen Litteratur; dazu gesellen sich in der neueren Zeit einige gleich lange oder noch kürzere, von den Dichtern strenger Observanz jedoch nicht als voll anerkannte Dichtungsarten, auf die wir später am gegebenen Orte näher eingehen werden.

Dem Tanka nahe steht in der älteren Litteratur noch eine sechsversige Form, das Sedōka (sedō »den ersten Teil wiederholen«, ka »Gedicht«) oder Futa-moto no Uta, »zweistämmiges Gedicht«, eigentlich aus zwei Kata-uta zusammengesetzt, mit Cäsur in der Mitte:

-----	5	}	1. Kata-uta	}	Sedōka.
-----	7				
-----	7				
-----	5	}	2. Kata-uta		
-----	7				
-----	7				

Dafs es ursprünglich kein einheitliches Gedicht, sondern eine Gruppierung zweier Gedichte war, ergibt sich aus den ältesten Beispielen desselben in der archaischen Zeit, wo der erste und zweite Teil, die sich zueinander wie Gesang und Gegengesang verhalten, von zwei verschiedenen Personen verfaßt werden. Einen solchen Wechselgesang geben das Kojiki und Nihongi z. B. im Abschnitt des Kaisers Keikō (71—130). Der Held Yamato-dake singt bei einem Bankett nach einem Kriegszug:

Nihibari	»Seit Nihibari
Tsukuba wo sugite	Und Tsukuba ich passierte,
Iku yo ka netsuru?	Wie viele Nächte schlief ich?»

worauf einer ihm antwortet:

Ka-ga nabete	»Die Tage reihend (zählend):
Yo ni wa kokono-yo	An Nächten sind's neun Nächte,
Hi ni wa tooka wo	An Tagen sind's zehn Tage.»

Einige andere Stücke sind von einer einzigen Person verfaßt; dies sind die echten Sedōka. Im Manyōshū finden sich 61, im Kokinshū 4 Stücke.

Mit dem Sedōka darf eine gleichfalls 38silbige, im Nara-Zeitalter vorkommende, im Manyōshū jedoch nicht belegte Liedform, nicht verwechselt werden, die den seltsamen Namen Bussoku sekitai, »Form der Fußspur Buddhas«, führt. Es

ist ein Tanka mit nachgefügtm Siebensilber: $\overbrace{5-7-5} \quad \overbrace{7-7} 7$. Der Name rührt daher, daß auf einem Stein im Tempel Yakushiji in der Provinz Yamato eine Spur von Buddhas Fulse eingeschnitten und darauf zur Zeit des Kaisers Shōmu (724—748) Lieder von der erwähnten Form eingeschrieben waren. Die Bussoku sekitai haben alle spezifisch buddhistischen Gehalt und bergen Anspielungen auf die Fußspur. Z. B.:

Masurao ga	Des Helden [Buddha]
Fumi-okeru ato wa	Eingetretene Fußspur
Iwa no ue ni	Ist auf dem Felsen
Ima mo nokoreri	Noch jetzt zurückgeblieben.
Mitsutsu shinobe to	»Sieh' sie, und übe Geduld!«
Nagaku shinobe to.	Sagt sie, »üb' lange Geduld!«

Ein anderes:

Saka no mi-ato	Çakyas hehre Spur
Iwa ni utsushi-oki	Ist abgedrückt im Felsstein.
Yuki-meguri	Sie rings umwandelnd,
Uyamai-matsuri	In Ehrfurcht sie verehrend
Waga yo wa oemu	Lafst scheiden uns von unsrer Welt,
Kono yo wa oemu.	Lafst scheiden uns von dieser Welt!

Der sechste zugefügte Vers ist immer eine Variante des fünften und dient zur Verstärkung des Schlufsgedankens.

Die Vorliebe für die kürzesten Gedichtformen, namentlich für den alles andere schlagenden und verdrängenden Vertreter

desselben, das Tanka, ist eine der auffälligsten Eigentümlichkeiten der japanischen Poesie. Bei solch beschränkter Form sind natürlich auch der Darstellungskraft der Dichter die engsten Schranken gezogen; der ausmalenden Phantasie ist kein Spielraum gegönnt, der Dichter muß seine Gedanken und Gefühle in wenigen charakteristischen Zügen mehr andeuten als darstellen und ausführen. Das japanische Kurzgedicht verhält sich zu den üblichen lyrischen Gebilden der abendländischen Litteraturen wie eine Skizze zu einem ausgeführten Gemälde; sein Dichter zeigt sich als den innigsten Geistesverwandten des japanischen Malers, der seine Gemälde auch nicht minutiös ausführt, sondern mit wenigen kühnen Strichen hinwirft. Diese Übereinstimmung der dichterischen und malerischen Ideale ist kein bloßer Zufall; sie liegt tief in der geistigen Veranlagung des japanischen Volkes begründet, das, vielleicht aus Mangel bedeutender schöpferischer Kraft, darauf ausgeht, mit den kleinstmöglichen Mitteln etwas künstlerisch Vollkommenes zu schaffen. Wohl keinem anderen Volke ist es gelungen, aus einem so beschränkten Gestaltungsmittel, wie es das Tanka ist, so viel herauszuholen; man muß die Findigkeit der Japaner hierin bewundern. Manche Kurzgedichte sind wahre Kabinettstücke, Perlen der lyrischen Poesie. Trotzdem war der absolute Sieg des Kurzgedichtes und die dadurch bewirkte Verdrängung der Langgedichte ein großes nationales Unglück. Denn so wenig man etwa mit einem silbernen Messer allen Anforderungen, die an ein Schneidewerkzeug gestellt werden müssen, gerecht werden könnte, so wenig genügt das Tanka den unendlich mannigfaltigen Anforderungen der Poesie im größeren Stile. Das Tanka hat seine gute Berechtigung als eine unter vielen Formen des poetischen Ausdruckes; es hat aber infolge seiner allzu engen Schranken nicht das geringste Recht, die Form der Poesie schlechthin zu sein, und es war ein verhängnisvoller Fehler der japanischen Dichter, daß sie es dazu machten.

c) Schmuckmittel, Bilder und Figuren der japanischen Poesie, an archaischen Gedichten dargetan.

Auf den Gebrauch der Vergleichung war schon oben hingewiesen worden. Er mag durch ein weiteres Beispiel illustriert werden.

Kaiser Yōryaku (457—479) hatte einst bei einem Ausflug ein junges, sehr schönes Mädchen getroffen und ihr gesagt, sie solle nicht heiraten, sondern warten bis er sie zu seiner Beifrau berufen werde. Bald aber hatte er die Abmachung vergessen: das Mädchen dagegen harrete getreulich seines Rufs, und schließlich waren viele Jahre dahingegangen, und sie war in vergeblichem Warten eine alte Matrone geworden. Da machte sie sich endlich auf den Weg nach der Residenz mit Geschenken, dem Kaiser sein Versprechen in Erinnerung zu bringen und zu zeigen, daß sie ihm treu geblieben sei. Jetzt war sie freilich zu alt, um noch die Liebeslust des Fürsten zu erwecken. Aber gerührt von der bewiesenen Treue speiste er sie mit Geschenken und einigen selbstverfaßten Gedichten ab, in deren einem er sie mit einem uralten, Ehrfurcht einflößenden, heiligen Baume auf einem Tempelgrunde vergleicht, während er im anderen sagt: »O wenn ich doch mit ihr geschlafen hätte, als sie noch jung war! aber ach, wie alt sie geworden ist!« Sie antwortet ihm darauf mit zwei kleinen Gedichten; das eine, eine Allegorie, schließt sich an den Gedanken des ersten kaiserlichen Verses an und fragt, wie ein Priester, der sein ganzes Leben im Dienste eines besonderen Tempels zugebracht habe, diesen verlassen könne, um einer anderen Gottheit zu dienen; das andere, eines der hübschesten Stücke der archaischen Poesie, gibt ihrer leicht verständlichen Sehnsucht nach der verschwundenen Jugendblüte Ausdruck:

Kusaka-ye no	»Ach, wie beneid' ich
Iri-ye no hachisu	Die Maid, die jugendlich blüht
Hana-bachisu	Wie blüh'nder Lotus,
Mi no sakari-bito	Wie der Lotus in der Bucht,
Tomoshiki ro ka mo	Der Bucht Kusaka!«

Allegorien finden wir auch in einigen Gedichten der folgenden Episode, die vom Kaiser Ōjin (202—310) erzählt wird.

Kaiser Ōjin hörte, daß im fernen Lande Hiōga, auf der südlichen Hauptinsel Kyūshū, ein außergewöhnlich schönes Mädchen, Namens Kami-naga-hime, »die langhaarige Maid«, sei, und ließ sie von dort kommen, um sie zu seiner Nebenfrau zu machen. Als aber nach ihrer Ankunft sein Sohn Prinz Ōsazaki sie erblickte, verliebte er sich sterblich in das schöne Mädchen. Der Vater bemerkte die Leidenschaft seines Sohnes und beschloß

bei sich, ihm das Mädchen zu überlassen. Deshalb lud er beide zu einem Trinkgelage in den Frauengemächern des Palastes ein und tat seine Absicht in folgendem Gedichte kund:

•Komm, mein Sohn!
Auf herbstlicher Heide, Knoblauch zu pflücken,
Knoblauch zu pflücken,
Auf dem Weg ich dahinschritt.
Süß duftend stand da
Eine blüh'nde Orange,
Die Zweige unten
Von Leuten geplündert,
Die Zweige oben
Von Vögeln versessen;
In den mittleren Zweigen
War aber verborgen
Eine rotwangige Maid.
Komm, blühen soll sie für dich!•

Der freudig überraschte Prinz antwortete hierauf in einem Gedicht:

•Im Wasser-reichlichen
Teich von Yosami,
Ohn' daß ich's merkte, wuchsen
Die Sumpfseil-Wickelwurzeln;
Im Strome Kawamata,
Wo man Deich-Pfähle einrammt,
Ohn' daß ich's merkte, stachen
Mich Wassernufs-Schalen.
O mein Herz,
Wie warst du so töricht!• ¹⁾

Als sich der Prinz nun im Besitz des Mädchens befand, dichtete er:

•O du Maid von Kowada,
Aus entlegenstem Lande!
Wie von fernem Donner
Erst hört ich von dir —
Nun aber schlafen wir Arm in Arm.•

¹⁾ D. h. aus Liebesverzweiflung war ich so außer mir geraten, daß selbst sonst unangenehme körperliche Empfindungen keinen Eindruck auf mich machten. Und doch, wie unnötig und töricht war das alles, da mir mein Glück so nahe bevorstand.

Und weiter:

•O du Maid von Kowada
Aus entlegenstem Lande!
O wie ich dich liebe,
Da widerstandslos
Du bei mir schläfst.▪

Die in den westlichen Litteraturen so reichlich verwendete Personifikation spielt in der japanischen Poesie eine ganz geringe Rolle; besonders selten werden abstrakte Begriffe als lebende Wesen eingeführt. In der ältesten Litteratur befinden sich nur einzelne Beispiele, aber seit der Zeit des Kokinshū treten Personifikationen der Jahreszeiten, Kirschblüten usw. etwas häufiger auf. Ein besonders auffallendes Stück ist das reizende kleine Gedicht auf das Greisenalter von einem anonymen Dichter, das im Kokinshū, Buch 17, Nr. 33, aufgeführt wird und etwa aus dem Ende des neunten Jahrhunderts stammt:

Oiraku no	•Erführ' ich, dafs das
Komu to shiri seba	Alter mich will besuchen,
Kado sashite	Ich schlosse die Tür,
Nashi to kotaete	Antwortete: „Bin nicht daheim!“
Awazaramashi wo.	Und würd' es nicht empfangen.▪

Aus der archaischen Litteratur wüßten wir mit einigem Recht nur das folgende Gedicht anzuführen, welches Yamatodake angeblich im Jahre 110 n. Chr. gedichtet haben soll, als er ein am Fusse einer Kiefer vergessenes Schwert bei seiner Wiederkunft noch da liegen fand:

•Du einsamer Kiefernbaum,
Der du dem Land Owari
Zugewandt stehst:
Ach, du einsamer Kiefernbaum!
Wärest du ein menschlich Wesen,
Ein Kleid würd' ich dir anziehen,
Mit einem Schwert dich gürten.▪

Die Figuren der Anrede, wie in vorstehendem Gedicht, und besonders des Ausrufs sind sehr beliebt. Unzählige Tausende von Kurzgedichten und noch kürzeren Stücken (man vergl. die Hokku-Litteratur), ja selbst Naga-uta, sind strenggenommen Exklamationen, aufgebaut auf einem Ausdruck, welcher

der Struktur der japanischen Sprache gemäß am Schluß des Ganzen steht, während alles Vorhergehende ein mehr oder weniger kompliziertes Attribut dazu bildet. Um dieses Umstandes willen verlieren sie bei einer Übersetzung in eine europäische Sprache, Sprachen vom ural-altaischen Typus, wie Ungarisch und Türkisch, ausgenommen, meist ihre Kontenance, denn entweder muß man die Form opfern, oder das Hinterste zuvorderst stellen: beides eine Kalamität.

Beispiel eines Ausrufs aus dem Kojiki (Nr. 97). Kaiser Yūryaku hatte auf der Jagd einen Eber angeschossen. Mit wildem Grunzen kam der Eber auf den Schützen losgerannt, und einer der Höflinge in der Umgebung des Kaisers erklimmte vor Schreck einen Erlenbaum. Nachher parodierte der Höfling selbst seine Flucht in folgendem Gedichte:

Yasumishishi	•O du Ast des Erlenbaums
Waga ō-kimi no	Auf ödem Hügel,
Asobashishi	Den ich flüchtend erstiegen
Shishi no yama-shishi no	Aus Schreck vor dem Gegrünze
Utaki kashikomi	Des wunden Ebers, des Ebers,
Waga nige-noborishi	Den gnädigst erlegte
Ariwo no	Unser erhabener Fürst,
Hari-no-ki no eda!	Der Allbeherrscher!•

Die beigesetzte deutsche Übersetzung hat genau die umgekehrte Wort- und Versfolge wie das Original, welches überhaupt gar nicht aus einem Satz, sondern nur aus einem Satzteil besteht, dem Sustantiv *eda*, »Ast«, dem ein ungeheures Attribut vorausgeht. Bei Erhaltung der ursprünglichen Versfolge ginge der Charakter des Ausrufs verloren und würden Sätze an die Stelle des einen Satzteils treten:

•Der Allbeherrscher,
Unser erhabener Fürst
Erlegte gnädigst
Den Eber. Von des wunden
Ebers Gegrünze erschreckt,
Hab' ich flüchtend erstiegen
Auf ödem Hügel
Den Ast eines Erlenbaums.•

Eine der gebräuchlichsten Figuren ist die Wiederholung sowohl einzelner Worte als ganzer Verse. Es sei hier nur auf

ein Lied des Kaisers Ingyō, ein Polyptoton (Wiederholung des Wortes in verschiedenen Flexionsformen), wie Rückerts

»Beseligt sein und selig tief empfinden,
Wie du beseligt, beseligest.«

hingewiesen:

Hana kuwashi	Liebt' eine andre ich,
Sakura no mede	So wie die lieblich blühende
Koto medeba	Kirsche man liebt,
Hayaku wa medesu	Dann würd' ich sie nicht lieben —
Waga medzuru kora.	Meine geliebte Kleine.«

In den Gedichten der späteren klassischen Zeit werden die Wiederholungen mit feinem Geschmack verwendet:

Yamadori no o no	Die lange Nacht, so lang wie
Shidari-o no	Der lange Schleppschweif
Naga-nagashi yo wo.	Des Schweifes des Fasanen.

(100 Lieder, Nr. 3.)

Tama-no o yo	O Lebensfaden,
Taenaba taene!	Willst reissen du, so reisse!

(100 Lieder, Nr. 89.)

usw. usw.

Inversionen und Ellipsen fehlen selbstverständlich nicht. Die wichtigste und für die alte japanische Poesie charakteristischste Figur ist aber der Parallelismus membrorum, ähnlich wie in der althebräischen Poesie. Freilich kann er in den kurzen Formen kaum auftreten, sondern nur da, wo die Länge des Gedichts genügenden Spielraum gewährt; wir werden ihn daher in den Langgedichten zu suchen haben. Unter den Naga-uta der archaischen Zeit finden sich zwar einige wenige Beispiele ohne Parallelismus, für die Manyō-Periode und später aber läßt sich der Grundsatz aufstellen: kein Naga-uta ohne Parallelismus, ein Naga-uta ohne Parallelismus gilt überhaupt nicht als Gedicht. Auch in den alten Norito oder Ritualen, welche man »Gedichte in Prosa« nennen könnte, spielt er eine große Rolle.

Der japanischen Poesie ganz besonders eigentümliche Schmuckmittel sind die Makura-kotoba, »Kissenwörter«, die Jo, »Einleitungen«, und die Kenyōgen, »doppelsinnig gebrauchte Wörter«.

Die Kissenwörter, die so heißen, weil das folgende Wort

sich auf sie wie ein Kopf aufs Schlafkissen stützt, sind zur stehenden Phrase gewordene attributische Beiwörter, Epitheta ornantia, ähnlich den immer wiederkehrenden stehenden Epithetis bei Homer: der »ferntreffende« Apollo, »Zeus' blauäugichte Tochter« Athene, der »Donnerer« Zeus, der »schnellfülsige« Achilles, der »verständige Jüngling« Telemachus, das »schwarze« Schiff oder das »schöngebordete« Schiff usw. Demgemäß finden wir in den archaischen Gedichten feststehende Epitheta, wie taku-hikaru hi, die »hochscheinende« Sonne, yasumishishi waga ôkimi, der »Allbeherrscher« unser großer Fürst, aratama no toshi, das »sich umwälzende« Jahr, aratama no tsuki, der »sich erneuernde« Mond, hisakata no ame, der »kürbisgestaltige« Himmel, kamu-kaze no Ise, das »vom Götterwind durchwehte« Land Ise, nubatama (schwarz) »wie die Nuba-Frucht«, d. h. kohlschwarz, waka-kusa no tsuma, die »wie junges Gras« (zarte) Gemahlin, taku-dzunu no shiroki tadamuki, »wie Seile aus Papiermaulbeerrinde« weiße Arme, sa-nu tsu tori kigishi, der »Gefildevogel« Fasan, niwa tsu tori kake, der »Hofvogel« Hahn, oki tsu tori kamo, der »Tiefseevogel« Wildente, usw., in etwas späterer Zeit kusa-makura tabi, die Reise, »wo man Gras zum Kopfkissen nimmt«, d. h. die »herbergelose« Reise, utsusemi no inochi, das »leibliche« Leben, mura-kimo no kokoro, das »eingeweidige« Herz, momo-tarazu i, »weniger als 100 seiende« fünfzig, usw. Bei manchen ist die innere Form vergessen, und sie werden in erweiterter Bedeutung gebraucht, wie shiro-tae no, »weißstuchig«, ursprünglich von Kleidern gebraucht, dann aber im Sinn von »weiß« auch zu »Schnee« und »Wolken« gesetzt. Solcher Kissenwörter gibt es mehrere hunderte, die unter Hinweis auf ihre spezifische Verwendung oft gesammelt worden sind; diese Sammlungen dienen angehenden Dichtern, die im Handwerk noch nicht recht bewandert sind, als eine Art gradus ad parnassum, wie etwa unseren Herren Dichterlingen die Reimlexika. Die Makura-kotoba sind, wie aus obigen Beispielen ersichtlich, durchgängig fünfsilbige Ausdrücke; in Langgedichten sind sie überall hin verstreut, in Kurzgedichten stehen sie gewöhnlich als erster Vers und verringern dann noch den ohnehin knapp bemessenen Raum. Sie sind ein berechtigtes und anmutiges Schmuckmittel, wo sie mit Diskretion gebraucht werden; leider dienen sie aber nur zu oft

denkfauler Bequemlichkeit und werden zur geistlosen Manier, und erinnern dann an die bertüchtigten Triebe auf Liebe, Schmerzen auf Herzen. Als feststehende Epitheta gehören sie zu dem allerältesten Sprachgut der japanischen Sprache und sind darum, auch von ihrem ästhetischen Werte abgesehen, hoch schätzbar. Viele sind so alt, daß ihre Bedeutung bei ihrer ersten schriftlichen Fixierung im achten Jahrhundert schon nicht mehr bekannt war. Was soll man nun zu der gelehrten Pedanterie sagen, mit der die Dichter noch bis heute solche x und y in ihren Versen verwenden?

Die Jo, »Einleitungen«, sind aus ganzen Sätzen oder Satzverbindungen bestehende schmückende Attribute zu einem Wort oder auch nur zu gewissen Silben eines Wortes; ihr Inhalt ist nur als Attribut auf das betreffende Bestimmungswort, gänzlich losgelöst aus dem Zusammenhang des Gedichtes, zugeschnitten; sie sind erweiterte Kissenwörter. Da die Beispiele der archaischen Gedichte der Erklärung große Schwierigkeiten entgegensetzen, seien einige aus der Manyō- und späteren Zeit gewählt.

Das Langgedicht Manyōshū I, 36 schildert den Bau eines kaiserlichen Palastes; von fern her werden Bauhölzer herbeigebracht und auf dem Flusse Idzumi (Idzumi no kawa ni) herabgeflößt. Vor den Namen des Flusses Idzumi ist eine fünfzeilige Einleitung gesetzt, als Attribut zu dem Silbenkomplex idzu »erscheinen«, nämlich:

Waga kuni wa	Auf dem Idzumi-Fluss [dem Fluß des Erscheinens],
Toko-yo ni naramu	Der Schriftzeichen tragenden
Fumi-oeru	Wunderbaren Schildkröte,
Ayashiki kame mo	[Welche erscheint] weil unser Land
Arata-yo to	In ewige Zeiten dauern wird
Idzumi no kawa ni ...	Und zum Zeichen, daß es ein neues Zeitalter ist.

Die auf künstliche Weise hineingeheimniste mythologische, glückverheißende Anspielung hat mit dem eigentlichen Gedankengang des Gedichtes gar nichts zu tun. Unser Geschmack verwirft solche Schmuckmittel als zu formal und äußerlich, zu weit hergeholt, die künstlerische Einheit störend.

Im folgenden Liebesgedicht aus dem Kokinshū (der Verfasser Fujiwara no Toshiyuki starb 907) bilden die beiden ersten Verse

eine Einleitung, welche mit dem Inhalt von Vers 3 bis 5 nichts zu tun hat und nur um des Gleichklangs von yoru »Nacht« mit yoru »nahen« eingeführt ist:

Suminoye no	•An Suminoye's
Kishi ni yoru nami	Küste nahen die Wellen —
Yoru sae ya	Selbst in der Nacht, auf
Yume no kayoi-ji	Dem Weg zu dir im Traume,
Hito-me yokuran	Werd' Menschaugen ich meiden.

Die Kenyōgen, »doppelsinnig gebrauchte Wörter«, sind wortspielende Ausdrücke, welche nach vorn und hinten ein etymologisch und grammatisch verschiedenes Gesicht zeigen. Z. B. matsu heißt »Kiefer«, matsu no eda »Zweig der Kiefer« (no Genetiv-Partikel); matsu heißt als Verb aber »warten«, hito wo matsu »auf eine Person warten« (wo Objektspartikel). Zieht man beide Redensarten, in denen matsu eine ganz verschiedene Bedeutung und Konstruktion hat, zusammen: hito wo matsu no eda, so hat man ein Kenyōgen. Das ist, als ob ich im Deutschen einen Satz bilden würde wie »Ein Rabe sitzt dort auf dem zweigesichtig ist der Gott Janus«, worin Zweige einmal als substantivisches Objekt zum vorhergehenden gehört, dann aber als Bestandteil des Wortes zwei-gesichtig zum folgenden. Und um zur poetischen Verwendung der Kenyōgen überzugehen: wäre Goethe ein japanischer Dichter gewesen, so hätte er sein kleines Gedicht Blumengruß nicht so einfach verfaßt, wie er es getan hat:

Der Strauß, den ich gepflücket,
Grüße dich viel tausendmal!
Ich habe mich oft gebücket,
Ach, wohl ein tausendmal,
Und ihn ans Herz gedrückt
Wie hunderttausendmal!

sondern es mit Einleitung, Kenyōgen und Kissenwörtern versehen, etwa:

•Es sind der Helden viele	} (Einleitung.)
Vom Schwert durchbohrt gefallen	
Im Strauß, den ich gepflücket,	(Kenyōgen.)
Grüße dich viel tausendmal,	
Was mehr als hundertmal ist!	(Kissenwort.)
Ich habe mich oft gebücket,	

Ach, wohl ein tausendmal,
Was mehr als hundertmal ist; (Kissenwort.)
Und ihn ans Herz gedrückt,
Ans Herz im Eingeweide, (Kissenwort.)
Wie hunderttausendmal!

Ganz besonders häufig sind die Kenyōgen in den Singdramen der späteren Zeit; sie bilden natürlich eine Quelle der Ver-
zweiflung für den Übersetzer. Wo sie überhaupt übersetzbar
sind, müssen sie gewöhnlich durch eine Antanaklasis, also wieder-
holtes Setzen desselben Wortes in seinen verschiedenen Be-
deutungen wiedergegeben werden, ähnlich den Goetheschen

•Wer sich nicht selbst zum Besten haben kann,
Der ist gewiß nicht von den Besten.▪

Es sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß diese Art Wort-
spiele in der japanischen Poesie nicht etwa komisch, als Kalauer,
wirken, sondern ein durchaus ernstes und recht oft wirklich
anmutiges Schmuckmittel bilden. Man muß sie im Original-
text genießen, um sie gebührend würdigen zu können. Wenn
wir so einerseits die japanische Poesie gegen den von ungenügend
eingeweihten Fremden oft erhobenen Vorwurf, daß sie sich in
niedrigen formalen Spielereien erschöpfe, verteidigen müssen, so
können wir doch anderseits nicht leugnen, daß in den Händen
weniger begabter Dichter — und das ist ja überall die ungeheure
Mehrzahl — die Formeln und Kunststückchen, mit welcher die
japanische Poesie so gern operiert, ein gefährliches Werkzeug
sind. In der Tat ist, besonders seit dem zehnten Jahrhundert,
auf die rein formale Seite ein so ungehörlich starkes Gewicht
gelegt worden, daß die Sorge um einen gediegenen Inhalt allzu-
sehr zurücktrat. Die Dichter wurden Kunsthandwerker; ihre
Produkte waren äußerlich glatt und elegant, innerlich aber hohl,
gespreizt, geschmacklos. Wer die japanische Poesie in ihrer
guten Zeit kennen lernen will, muß die Gedichte des achten und
neunten Jahrhunderts lesen.

Zum Schluß dieses kurzen Überblicks über die Formen sei
noch bemerkt, daß der japanischen Poesie das Schmuckmittel
der Alliteration nicht fehlt. So lautet ein Tanka des
Manyōshū:

Yoki hito no
Yoshi to yoku mite
Yoshi to iishi
Yoshinu yoku miyo
Yoku hito yokumitsu.

Ein Kyōka:

Maru no no no
Nonoji no nari no
Nora notto
Tsuki no noborishi
Musashino no michi.

Ein Haikai:

Yo no naka wa
Mikka minu ma no
Sakura kana.

Wir geben nun noch einige archaische Gedichte, um das oben über Inhalt und Form Gesagte weiter zu begründen.

Von äußerster Einfachheit ist ein Lied des Kaisers Jimmu, eine Reminiszenz an sein erstes Zusammentreffen mit der Dame I-suke-yori-hime:

•In dumpfer Hütte
Auf schilfbewachsener Haide
Breiteten aus wir
Schichten von Riedgras-Matten
Und schlummerten zu zweien.•

Die Edlen des Landes Yoshinu hatten Sake (Reiswein) in einem Mörser bereitet und boten ihn dem Kaiser Ôjin zum Trinken dar. Das Lied soll dann später immer bei ähnlichen Banketten gesungen worden sein:

•In Kashinou
Machten wir einen Mörser,
Und in dem Mörser
Brauten wir herrlichen Wein.
Mit Wohlgefallen
Mögest du ihn genießen
O unser Herr!•

Ôjin scheint überhaupt ein trinklustiger Herr gewesen zu sein. Ein Mann namens Susukori, der aus China gekommen war, braute einen trefflichen Wein und überreichte ihn Ôjin. Der wurde davon bezechet und sang:

•Von Susukoris
Gebrautem herrlichen Wein
Bin ich ganz trunken worden.
Vom tröstenden Wein,
Vom Lächelwein
Bin ich ganz trunken worden.▪

Sehr nett ist, was hierauf folgt. Es heisst nämlich im Kojiki:
Als er dies singend hinausging, hieb er mit seinem Stock auf
einen grossen Stein inmitten des Weges, worauf der Stein davon-
lief. Deshalb heisst es im Sprichwort: »Harte Steine gehen einem
Trunkenbold aus dem Wege.«

Als Kaiser Nintoku (313—399) den Fürsten Hayabusa-wake
verfolgte, floh dieser mit seiner jungen Gemahlin Medori auf den
Berg Kurahashi in der Provinz Yamato und sang folgende zwei
Gedichte:

•Da er gar steil ist,
Der treppengestaltige
Berg Kurahashi,
Kann sie den Fels nicht erklimmen
Und greift nach meiner Hand, o!▪

Und dann:

•Zwar ist er gar steil,
Der treppengestaltige
Berg Kurahashi,
Doch mit der Liebsten klimmend
Find' ich ihn gar so steil nicht.▪

Gedichte der Art, wie das folgende Beispiel zeigt, nennt
man Kuni-mi no Uta »Landschau-Gedichte«. Als Ôjin einst
nach der Provinz Ômi ging und auf der Haide von Uji stand,
betrachtete er die Haide von Kadzu und sang:

•Wie nach der tausendblättrigen
Pueraria-Haide ich schaue: —
Hundert- und tausendfach
Erblick' ich da Stätten der Häuser,
Erblick' ich die Höhen des Landes.▪

Kriegsgesang Kaiser Jimmus:

•In Osaka
Im grossen Höhlenhaus,
Gar viele Feinde
Kamen herein, sind drin,

Gar viele Feinde zwar
Gingen hinein, sind drin;
Doch unsrer gewaltigen
Kriegshorden Kinder

Mit schlägelköpfigen Schwertern,	Kriegshorde Kinder,
Mit Steinschlägeln	Mit schlägelköpfigen Schwertern,
Zerschmeißen sie allesamt;	Mit Steinschlägeln,
Ihr, unsrer gewaltigen	Wohlan, zerschmeißt sie jetzo!*

Zu den merkwürdigsten Gedichten der archaischen Periode gehören die folgenden, welche in das Götterzeitalter verlegt werden, und in denen der Gott Ya-chi-hoko, der Gott der achttausend Speere, die Hauptrolle spielt. Es handelt sich zuerst um die Bewerbung des Gottes um die schöne Nuna-kawa-hime, und dann um einen ehelichen Zwist des Gottes mit seiner eifersüchtigen Hauptgemahlin Suseri-bime. Beide Intermezzos, welche auf das Verhältnis der Geschlechter zueinander Licht werfen, sind auch kulturgeschichtlich sehr interessant. Im alten Japan war es Sitte, wie noch jetzt bei vielen Stämmen in Formosa, daß der Mann seine Geliebte oder junge Frau nachts in deren Hause besuchte ¹⁾, beim Anbrechen des neuen Tages mußte er aber wieder heimkehren. Im ersten Gedichte macht der vergeblich vor der Tür des Mädchens um Einlaß wartende Liebhaber die die Morgendämmerung verkündenden Vögel dafür verantwortlich, daß sie ihm die ersehnte Liebesnacht wegschreien. Das »Land der acht (d. h. vielen) Inseln« ist das eigentliche, damals bekannte Japan; Koshi ist der Norden der Hauptinsel, bei den alten Japanern das nördliche, barbarische Thule. Männer wie Frauen der ältesten Zeit trugen Schleier.

Ya-chi-hoko begab sich nachts vor das Haus der Nuna-kawa-hime und sang:

Ich, der erlauchte Gott	Meine Werbung zu künden,
Der Achttausend Speere:	Nun schreit' ich auf und ab
Im Lande der Acht Inseln	Meine Werbung zu künden.
Vermocht ich kein Gemahl zu	Ohne erst zu lösen
finden.	Den Gurt meines Schwertes,
Da hört' ich, es wäre	Ohne erst zu lösen
Eine kluge Maid	Das Schleiertuch,
Im weitweitentlegenen	Stoß ich nach hinten
Lande Koshi,	Das von der Jungfrau
Da hört' ich, es wär' dort	Geschlossene Holztür,
Eine liebliche Maid.	Stehe davor und
Nun steh ich hier	Zerre nach vorn es.
[Vor der Tür ihres Hauses]	Und wie ich so stehe,

¹⁾ Yobai »nächtliches Schleichen« genannt.

Schreit schon der Nuye
Auf grünendem Berge;
Ruft der Fasan,
Der Vogel der Haide;
Krähet der Hahn,
Der Vogel des Hofes.

Ach, wie ist's schade,
Dafs die Vögel so schreien!
Ach, diese Vögel!
Dafsich zum Schweigen sie prügeln
könnte!

Darauf sang Nuna-kawa-hime von innen, ohne erst die Tür
zu öffnen:

•Mein erlauchter Gott
Der achttausend Speere!
Ich bin ja ein Mädchen
Wie ein zartgeschmeidiges Kraut.
So ist mein Herz
Wie ein Vogel am sandigen Strande,
Und jetzo sogar
Ist's wohl ein Regenpfeifer.
Nachher jedoch
Möcht's wohl ein zutunlicher Vogel sein.
Drum sollst du dein Leben
[Verzweifelnd] nicht enden!•

Und weiter sang sie:

•Wenn die Sonne sich birgt
Hinter grünendem Berg,
In der rabenschwarzen
Nacht komm' ich heraus.
Wie die Morgensonne
Lächelnd erstrahlend wirst du dann kommen,
Und deine Arme, so weifs wie
Seile aus Taku-Rinde,
Sollen sanft tätscheln
Meine wie schmelzender Schnee
Weiche Brust.
Und verschlungen uns tätschelnd,
Wollen die Juwelenarme,
Die schönen Juwelenarme
Als Kissen unters Haupt wir uns legen,
Und Schenkel an Schenkel
Wollen wir schlafen.
Sprich mir nicht von Liebessehnsucht
Allzusehr,
Du erlauchter Gott
Der achttausend Speere!•

Ya-chi-hokos und Suseri-bimes Streit und Versöhnung.

Suseri-bime, die Hauptgemahlin Ya-chi-hokos, war sehr eifersüchtig. Daher war ihr göttlicher Gemahl in Betrübniß und stand im Begriff, von Idzumo nach dem Lande Yamato hinaufzugehen; und wie er im vollen Anzug dastand, die eine erlauchte Hand auf dem Sattel des erlauchten Pferdes, und den einen erlauchten Fuß in dem erlauchten Steigbügel, sang er:

•Wenn ich meine Kleider, die so schwarz sind
Wie die Nuba-Frucht,
Ganz sorgfältig
Nehme und mich darein kleide,
Und wie die Vögel der Tiefsee
Meine Brust beschau, —
Obgleich ich meine Schwingen (Ärmel) erhebe,
[Sage ich, daß] diese [Kleider] nicht gut sind,
Und werfe sie ab
Auf die Wogen an der Küste.
Wenn ich die Kleider, die so grün sind
Wie der Eisvogel,
Ganz sorgfältig
Nehme und mich darein kleide,
Und wie die Vögel der Tiefsee
Meine Brust beschau, —
Obgleich ich meine Schwingen erhebe,
[Sage ich, daß] auch diese nicht gut sind,
Und werfe sie ab
Auf die Wogen an der Küste.
Wenn ich die Kleider, die gefärbt sind
Mit dem Saft des Färbbaumes
Aus zerstossener Färberröte, gesucht
Auf dem Berg-Gelände,
Ganz sorgfältig
Nehme und mich darein kleide,
Und wie die Vögel der Tiefsee
Meine Brust beschau, —
Obgleich ich meine Schwingen erhebe,
[Sage ich, daß] sie gut sind.
Meiner teuren
Jungschwester Hoheit!
Ob du auch sagst,
Daß du nicht weinen wirst,
Wenn wie gescharte Vögel
Ich [meine Mannen] schare und fortgehe,

Wenn wie ziehende Vögel
 Ich [meine Mannen] dahin leite und fortgehe, —
 Wirst du doch den Kopf hängen
 Wie eine einzeln-stehende Susuki
 Auf der Berg-Stätte,
 Und dein Weinen
 Wird sich fürwahr erheben wie feiner Nebel
 Des Morgen-Schauers.
 O meine erlauchte Gemahlin,
 Wie junge Kräuter lieblich und frisch!•

Hierauf nahm Suseri-bime eine große Reisweinschale, näherte sich ihm, überreichte ihm die Schale und sang:

•O erlauchter Gott	Der verzierten Umhegung,
Der achttausend Speere!	Unter der Weichheit
Du, fürwahr mein lieber Herr	Der warmen Decke,
Des großen Landes:	Unter dem Rascheln
Da du ein Mann bist,	Der tuchnen Decke, —
Hast du gewiß eine Gemahlin,	Mit deinen Armen, die weiß sind
Lieblich wie junge Kräuter,	Wie Seile aus Taku-Rinde,
An all den Landspitzen der Inseln	Meine wie schmelzender Schnee
Die du siehest,	Weiche Brust
Und an jeglicher Küsten-Land-	Sanft tätschelnd
spitze,	Und verschlungen uns tätschelnd
Die du betrachtetest.	Wollen die Juwelen-Arme,
Aber ich, ach!	Die schönen Juwelen-Arme
Da ich ein Weib bin,	Als Kissen unters Haupt wir uns
Habe ich keinen Mann	legen,
Außer dir,	Und Schenkel an Schenkel
Habe ich keinen Gemahl	Wollen wir schlafen.
Außer dir.	Erhebe zum Trunk
Unter dem Flattern	Den herrlichen, hehren Reiswein!•

Nachdem sie so gesungen hatte, taten sie beide gegeneinander mit der Weinschale ein Gelübde, wobei sie einander die Hände auf den Hals legten, »und bis auf den heutigen Tag leben sie in Frieden«.

Einer eigentümlichen Sitte, die mit dem Liederdichten in engster Beziehung steht, muß noch gedacht werden, der sog. »Liederhecke« uta-gaki, auch kagai, »abwechselndes Singen«, genannt. Jung und Alt, Vornehm und Gering, Männlein und Weiblein versammelten sich an öffentlichem Platze, bildeten Gruppen und Reihen (daher der Ausdruck kaki »Hecke«, d. h. hier wohl Ringelreihen) und sangen abwechselnd, einzeln oder

im Chore. Die im Chore gesungenen Lieder werden wenigstens zum Teil solche von altem Herkommen gewesen sein; aber bei den Gesängen der einzelnen trat die Improvisation in Kraft. Man sang den andern aus dem Stegreife an, und dieser antwortete im Gegengesang. Da in der alten Zeit die beiden Geschlechter frei und ungezwungen miteinander verkehrten, bot sich in den Utagaki die beste Gelegenheit zur Anknüpfung von Liebesverhältnissen und zum offenen Liebeswerben. Der Jüngling machte sich an die Erwählte heran, ergriff sie beim langwallenden Ärmel ihres Kleides und sang seine Werbung, auf die sie gleichfalls singend respondierte. Dabei scheint es zwischen Nebenbuhlern manchmal zu einer Art von Sängerkrieg mit nachher vielleicht ernsteren Folgen gekommen zu sein. Das Nihongi erzählt im Abschnitt des Kaisers Buretsu, im Jahre 498, einen solchen Fall. Der älteste Sohn des Kaisers Ninken, der bald darauf als Kaiser Buretsu den Thron bestieg, bewarb sich um Kage-hime, die Tochter eines vornehmen Adligen. Sie hatte jedoch schon ein geheimes Verhältniß mit Shibi, dem Sohn des überaus anmaßenden Premierministers, wick der Werbung aus und bestellte den Prinzen zu einem demnächst stattfindenden Utagaki. Sie trafen sich am angegebenen Orte, und der Prinz ergriff den Ärmel des Mädchens. Da wurde er auf einmal von Shibi, der sich zwischen beide drängte, beiseite geschoben, und nun erhebt sich zwischen den beiden Rivalen ein Liederstreit voll Invektiven und Drohungen, daß es mit den Hochzeitsaussichten des Gegners ein übles Ende nehmen solle. Schließlic wendet sich der Prinz direkt an Kage-hime und singt:

Koto ga mi ni	•Wenn die zu Häupten meiner Laute
Ki-iru Kage-hime	Stehende Kage-hime
Tama naraba	Eine Perle wäre,
Aga horu tama no	So wäre sie eine weiße Seeohr-Perle —
Awabi shira-tama.	Die von mir geliebte Perle.▪

Darauf antwortet ihm Shibi statt Kage-himes in einem Lied, das mit den unzweideutigen Worten schließt:

Tare ya shi hito mo	•Wer immer es auch sei [außer mir],
Ai-omowanaku ni.	Sie will nichts von ihm wissen!▪

Nun wußte der Prinz, woran er war. Der Sieger sollte aber die Freude seines Triumphes nicht lange genießen: noch in

derselben Nacht wurde er von den Männern seines Nebenbuhlers überfallen und getötet.

Ein besonders großes Utagaki schildert das »Fortgesetzte Nihongi«. Es wurde von der Kaiserin Shōtoku im Jahre 770 veranstaltet, gehört also der Nara-Periode an. 230 Männer und Frauen aus sechs vornehmen Geschlechtern nahmen daran teil, in weiße Gewänder mit grünen Mustern und langflatternden Schnüren gekleidet. Reihenweise traten die Männer und die Frauen auf und sangen Lieder, machten dabei Tanzbewegungen und schwenkten ihre Ärmel. Am Schluß der Aufführung wurden sie alle reich beschenkt.

Von da an hört man wenig mehr von den Utagaki. Die vornehmeren Kreise scheinen sich allmählich davon zurückgezogen zu haben, indem sie überhaupt sich von den national-japanischen Belustigungen zu chinesischer Art und Weise wandten; im Volke aber blieb die Sitte erhalten und lebt noch heute auf dem Lande im Bon-odori fort, den Ringeltänzen und Gesängen des buddhistischen Totenfestes (Bon), wobei die Jugend beiderlei Geschlechts sich zum muntern Spiel vereinigt. Die Bon-Tänze haben mit dem Buddhismus und dem Totenfest im speziellen eigentlich gar nichts zu tun, sondern sind die erwähnte alte japanische Volkssitte und nur zufällig mit dem buddhistischen Feste verknüpft worden.

3. Die archaische Prosa.

Die Norito oder Shintō-Rituale.

Den archaischen Liedern stehen hinsichtlich ihres Alters die in einer poetischen Prosa abgefaßten Rituale, Norito oder Norito-goto genannt, am nächsten. Diese Stücke, in langen zu großen Perioden aufgebauten Sätzen geschrieben, sind nicht nur als die ältesten Vertreter der japanischen Prosa beachtenswert, sondern besitzen auch vom litterarisch-ästhetischen Standpunkte aus betrachtet einen bedeutenden Wert und bilden überdies das wichtigste Material für die Kenntnis des alten, reinen Schintoismus, der einheimischen Religion der Japaner. Sie lassen uns klar erkennen, wie die religiösen Vorstellungen und Gefühle des Volkes beschaffen waren, ehe chinesisch-konfuzianischer und buddhistischer Einfluß sich geltend machten; wie der Anbeter sich

zum Gegenstand seiner Verehrung verhielt, welcher Mittel er sich bediente, um die Gunst der Götter zu erlangen oder ihren Zorn von sich abzuwenden. Die alte Gottesverehrung bestand einerseits in der zeremoniellen Darbringung von Opfergaben — hauptsächlich Speiseopfern —, anderseits in der feierlichen Rezitation der Norito. Der Inhalt der Norito, die in mancher Beziehung stark an die Präfationen der katholischen Kirche erinnern, ist sehr mannigfach: bald preisen sie die erhabenen Eigenschaften der Götter, bald schildern sie die Geschichte des Festes, oder erzählen von den Ereignissen seit Erschaffung der Welt, von den Taten der Götter und der erlauchten Vorfahren, und zählen die reichlich dargebrachten Opfergaben auf. Die Ausdrucksweise ist feierlich ernst und zuweilen geradezu großartig; weder Poesie noch Prosa der späteren Zeiten haben etwas hervorgebracht, das an Würde und Schwung die Rituale überträfe. Sie sind Poesie in ungebundener Rede und zeigen auch die Haupteigentümlichkeiten des alten poetischen Stils, ähnlich denen in den Gesängen: Wiederholungen und Phrasenhäufungen, ferner Parallelismen, Metaphern und Makura-kotoba, die beiden letzten allerdings seltener. Im Unterschied von den archaischen Gedichten lieben sie außerordentlich antithetische Redewendungen wie »die Gipfel der hohen Berge und die Gipfel der niedrigen Berge«, »breitflossige Dinge und schmalflossige Dinge«, dagegen vermeiden sie den nichtigen Schmuck der Wortspiele. Die Vergleiche sind schöner und phantasiereicher als bei den archaischen Gedichten, wie man besonders aus dem Text des unten folgenden Reinigungs-Rituals ansehen kann.

In der ältesten Zeit lag die Befugnis, beim Gottesdienst die Norito zu rezitieren, ausschließlich in Händen der beiden Familien Nakatomi und Imibe, welche alle Kulthandlungen monopolisierten. Der Nakatomi oder Imibe rezitierte sie im Namen des Kaisers als des Oberpriesters. Wir besitzen 27 alte Norito in der Form und Niederschrift, wie sie im achten Bande des fünfzigbändigen Engi-shiki »Regulative aus der Periode Engi (901—923)«, das im Jahre 927 publiziert wurde, enthalten sind. Ob dies überhaupt die allererste schriftliche Fixierung derselben ist, läßt sich jetzt nicht mehr verfolgen, doch ist dies höchstwahrscheinlich. Die Entstehungszeit der Norito ist unbekannt, und jeder Versuch, für das Alter einzelner Stücke eine

bestimmte Zeit anzusetzen, muß als unbegründete Hypothese verworfen werden. Nur so viel ist sicher, daß die meisten und wichtigsten von ihnen schon mehrere Jahrhunderte vor der Niederschrift die feste Form, in der sie uns überliefert sind, angenommen hatten, und daß sie trotz der lediglich mündlichen Überlieferung nur geringfügige Änderungen, Weglassungen und Interpolationen erlitten haben. Sie werden mindestens dem siebenten Jahrhundert zuzuweisen sein, mit Ausnahme derjenigen, welche für Feste späteren Ursprungs verfaßt wurden oder an die Stelle von älteren verloren gegangenen traten. Die jüngeren sind den älteren in jeder Weise nachgebildet, aber von auffällig geringerem Werte. Daß die meisten Norito sehr, sehr viel älter sind als ihre schriftliche Fixierung, daß es sich zum Teil sogar um eine beträchtliche Anzahl von Jahrhunderten dabei handelt, beweist, von anderen Gründen abgesehen, die Sprache, welche viele, im neunten Jahrhundert schon veraltete und unbekannte Wörter enthält, und für welche die spätere philologische Forschung nur teilweise Aufklärung geschaffen hat. Sie sind durchaus mit chinesischen Zeichen geschrieben, die meist ideographisch verwendet, aber nach ihrem japanischen Äquivalent zu lesen sind; die grammatischen Endungen und Hilfsörter sind mit kleineren chinesischen Zeichen phonetisch wiedergegeben. Die veralteten, unbekannten Wörter oder solche, für welche die Schreiber kein passendes chinesisches ideographisches Zeichen wußten, sind ebenfalls phonetisch geschrieben (mit großen Zeichen). Die Aufeinanderfolge der ideographischen Zeichen ist, von gewissen phraseologischen Verbindungen abgesehen, diejenige, welche die japanische Syntax erfordert.

Die 27 alten Norito dienen als Rituale zu folgenden Festen (Matsuri):

1. Erntegebetsfeier (Toshigoi no matsuri. Sehr alt).
2. Kult der Gottheiten von Kasuga (zweite Hälfte des 9. Jahrhunderts).
3. Kult der Nahrungsgöttin in Hirose (Text teilweise korumpiert).
4. Kult der Windgötter von Tatsuta. (Sehr alt.)
5. Kult des Ahnengottes der Minamoto-Familie (Yamato-dake no Mikoto) im Imaki-Schrein zu Hiranu.
6. Kult des Ahnengottes der Taira-Familie (Kaiser Chūai)

im Kudo-Schrein und des Ahnengottes der Takashina-Familie (Kaiser Nintoku) im Furuaki-Schrein zu Hiranu (fast identisch mit Nr. 5).

7. Kult zu Ehren der 304 Großen Schreine, im sechsten Monat. (Nahezu identisch mit Nr. 1. Sehr alt.)
8. Gebet um Glück für den Palast (Ôtono-hogai; alt).
9. Kult an den Palasttoren (Mikado-matsuri), für die Bewohner des Palastes.
10. Ô-harai, Große Reinigung, am letzten Tage des sechsten und zwölften Monats. (Sehr alt.)
11. Spruch an die Götter, wenn die Fumi no imiki-be dem Kaiser vor der Rezitation des Ô-harai das Schwert reichen.
12. Kult zur Beschwichtigung des Feuers. (Sehr alt.)
13. Kult der Wegschutzgötter. (Sehr alt.)
14. Erntefeier.
15. Kult zur Beruhigung der Seele [des Kaisers].
16. Erntegebet im Tempel der Sonnengöttin zu Ise (d. i. im Naigū).
17. Idem, im Tempel der Nahrungsgöttin zu Ise (d. i. im Gekū).
18. Fest bei Darbringung heiliger Kleider im vierten Monat, im Tempel der Sonnengöttin zu Ise.
19. Monatsfest des sechsten Monats, ibidem.
20. Fest des Götter-Kostens (Darbringung der ersten Reisähren und Kostens derselben durch die Göttin) im neunten Monat, ibidem.
21. Idem im Tempel der Nahrungsgöttin. Wie Nr. 20 vom Spezialgesandten des Kaisers an den Tempel rezitiert.
22. Idem und ibidem, vom Oberpriester des Ise-Tempels rezitiert.
23. Bei der Einweihung einer kaiserlichen Prinzessin als Vestalin in Ise.
24. Ritual bei der Verlegung des Schreins der Großen Göttin. (Alle 20 Jahre werden der Naigū und Gekū neu gebaut.)
25. Feier zur Vertreibung des Fluchgottes. (Alt, wohl Ende des siebenten Jahrhunderts.)
26. Darbringung von Opfergaben, wenn ein Gesandter nach China geschickt wird.
27. Glückwunschrede des Landeshäuptlings von Idzumo bei

seiner Einsetzung. (Alt, etwa Mitte des siebenten Jahrhunderts.)

Das letzte Stück, Nr. 27, ist kein eigentliches Norito, keine Anrufung der Götter, sondern eine an den Kaiser gerichtete glückwünschende Rede, Yogoto genannt, ist aber vollkommen im Stil der Norito gehalten und wird diesen gleichgeachtet. Aus einer anderen Quelle als dem Engi-shiki, aus dem Taikibekki, ist uns noch ein uraltes Yogoto erhalten, welches vom Oberhaupt der Nakatomi-Familie am Tage der Thronbesteigung eines Kaisers vorgetragen wurde, das sog. Nakatomi no Yogoto, »Glückwunschworte des Nakatomi«, auch Ama-tsu-kami no Yogoto, »Glückwunschworte der Himmelsgötter« genannt, und welches wir als Nr. 28 den alten Norito resp. Yogoto zugesellen können.

Nach dem Muster der alten Norito sind in späterer Zeit für allerhand Gelegenheiten neue verfaßt worden und werden noch heute verfaßt, indem man ausgewählte Phrasen aus den alten Stücken zusammenstoppelt, so etwa, als ob wir Gebete aus Psalmenversen zusammenleimen würden. Es gibt sogar Lehr- und Musterbücher zur Abfassung von Norito.

Ritual der Großen Reinigung (Ô-harai, Nr. 10).

»Ich künde: Ihr versammelten kaiserlichen Prinzen, Prinzen, Großwürdenträger und hundert Beamten sollet sämtlich vernehmen!

Ich künde: Vernehmet ihr allesamt, daß [der Kaiser] in der Großen Reinigung des heutigen letzten Tages des sechsten Monats des laufenden Jahres allergnädigst reinigt und allergnädigst läutert die mannigfachen Sünden, welche vor allem die am Hofe des Souveräns dienenden Schärpen tragenden Hofdamen, die Handstützbänder tragenden Küchenabteilungshäupter, die Köcher auf dem Rücken tragenden Abteilungshäupter, die schwertbegürteten Abteilungshäupter, die achtzig Abteilungshäupter der Abteilungshäupter, und ferner die in allen [anderen] Ämtern dienenden Leute aus Unachtsamkeit oder mit Vorbedacht begangen haben mögen.

Das teure göttliche Ahnenpaar [Taka-mi-musubi und die Sonnengöttin] des Souveräns, welches im hohen Himmelsgefilde göttlich thront, versammelte allergnädigst durch seinen Befehl die acht Millionen Götter zu göttlicher Versammlung und beratschlagte allergnädigst in göttlicher Beratung, und erließ ehrerbietigst das Gebot mit den Worten: »Seine Hoheit unser souveräner erlauchter Enkel soll das Land der frischen Ähren des üppigen Schilfgefilde als ruhiges Land friedlich regieren!«

Die Götter, welche in dem ihm so anvertrauten Lande sich heftig

gebarhten, stellte [das Ahnenpaar] allergnädigst mit göttlichem Verhör zur Rede, und bannte sie allergnädigst mit göttlicher Bannung, und brachte Felsen und Baumstümpfe und vereinzelte Blätter der Gräser, die ehemals gesprochen hatten, zum Schweigen; und indem es ihn vom Himmlischen Felsensitz sich entfernen liefs, und durch die achtfachen Wolken des Himmels mit gewaltiger Wegbahnung einen Weg bahnte, sandte es ihn ehrerbietig vom Himmel herab und vertraute ihm ehrerbietigst das Land an.

Als den Mittelpunkt der ihm so anvertrauten Länder der vier Himmelsgegenden bestimmte man ehrerbietigst das Land Grofs-Yamato, wo die Sonne hoch oben sichtbar ist, als ruhiges Land; und indem man auf den untersten Felswurzeln die Palastpfeiler fest und sicher errichtete und die Querhölzer des Daches bis zum hohen Himmelsgefilde hoch errichtete, baute man ehrerbietigst das schöne erlauchte Haus seiner Hoheit des souveränen erlauchten Enkels, damit er darin zum erlauchten Schutz gegen den Himmel und erlauchten Schutz gegen die Sonne sich verborgen halten und das Land als ruhiges Land friedlich regieren sollte.

Was die mannigfachen Sünden anbelangt, welche das etwa im Lande geborene, Himmel-entstammende, sich mehrende Volk aus Unachtsamkeit oder mit Vorbedacht begangen haben mag, so sind als himmlische Sünden ausdrücklich zu unterscheiden eine Menge von Sünden, nämlich: das Durchbrechen von Reisfelddämmen, das Verstopfen der Wasser zuleitenden Gräben der Reisfelder, das Aufziehen von Schleusen, das Übersäen der Saat [mit Unkraut], das Hineinstecken spitziger Stäbchen in die Reisfelder, das Rückwärtsschinden von Tieren bei lebendigem Leibe, das Lassen von Exkrementen [an heiligen Orten].

Was irdische Sünden anbelangt, so werden zum Vorschein kommen eine Menge von Sünden, als da sind: Schneiden der lebendigen Haut, Schneiden der toten Haut¹⁾, Albinos²⁾, Behaftung mit Auswüchsen³⁾, die Sünde der Blutschande zwischen Sohn und Mutter, die Sünde der Blutschande zwischen Vater und Tochter, die Sünde der Unzucht mit der Stieftochter, die Sünde der Unzucht mit der Schwiegermutter, die Sünde des Beischlafs mit Tieren, Unglück durch kriechendes Gewürm⁴⁾, Unglück seitens der Götter in der Höhe¹⁾, Unglück ausgehend von Vögeln in der Höhe, das Töten des Viehs [anderer Leute], die Sünde der Behexung.

Wenn diese so zum Vorschein kommen, so soll der Grofse Nakatomi auf Grund der Zeremonien im Himmlischen Palaste die himm-

¹⁾ Leichenschändung.

²⁾ Ungewöhnliche Körpererscheinungen, ferner

³⁾ Unglück wie durch Schlangenbifs,

⁴⁾ vom Blitz getroffen werden, usw. gelten als von den Göttern zur Strafe verhängter Fluch und müssen durch zeremonielle Reinigung gebannt und gesühnt werden.

lischen jungen kleinen Bäume am unteren Ende abschneiden und am oberen Ende schneiden und auf ihnen als auf tausend Stück Opferischen die Opfergaben in Fülle hinlegen; und himmlische feine Binsestreifen am unteren Ende mähend schneiden und sie mit der Nadel immer mehr und mehr spalten, und die gewaltigen Ritualworte des himmlischen Rituals künden.

Wenn ich so künde, so werden die himmlischen Götter das himmlische Felsentor öffnen und durch die achtfachen Wolken des Himmels mit gewaltiger Wegbahnung einen Weg bahnen und [so die Ritualworte] vernehmen; und die Erdengötter werden auf die Wipfel der hohen Berge und die Wipfel der niedrigen Berge hinaufsteigen und den Dunst der hohen Berge und den Dunst der niedrigen Berge auseinandertheilen und [so die Ritualworte] vernehmen.

Wenn sie so [die Ritualworte] vernehmen, so wird vor allem am Hofe Seiner Hoheit des souveränen erlauchten Enkels und ferner in den Ländern der vier Himmelsgegenden unter dem Himmel jegliche Sünde, so man Sünde nennt, hoffentlich verschwinden, und werden hoffentlich keine Sünden mehr übrig bleiben, — gleichwie der Wind des [Windgottes] Shinato die achtfachen Wolken des Himmels auseinanderbläst; — gleichwie der Morgenwind und der Abendwind den dichten Morgennebel und den dichten Abendnebel wegblasen; — gleichwie man die im großen Hafen liegenden Schiffe am Vorderteil losbindet und am Hinterteil losbindet und auf das weite Meeresgefilde hinaus treibt; — gleichwie man die Stauden des jenseitigen dichten Gebüsches mit der scharfen Sichel einer geschmiedeten Sichel weghaut.

Die Sünden, welche [der Kaiser für uns] in dieser Hoffnung allergnädigst reinigt und allergnädigst läutert, wird wohl in das weite Meeresgefilde hinaus wegtragen die Göttin, die da heisset die zur Strömung hinabsteigende Fürstin, und die da wohnt in der Strömung des vom Gipfel der hohen Berge und vom Gipfel der niedrigen Berge im Herabfallen stürzenden reissenden Stromes.

Wenn sie also hinausgetragen worden, so wird sie wohl glückgluck hinuntertrinken die Göttin, die da heisset die schnell sich öffnende Fürstin, und die da wohnt an der Salzflut-Allzusammenflußsstelle der vielhundertströmigen vielen Salzflutströme der frisch-salzflutigen Salzflut.

Wenn sie also hinuntergetrunken sind, so wird wohl der Gott, der da heisset der Herr der Weghauchestelle, und der da wohnt an der Weghauchestelle, sie weghauchen in das Wurzelland, in das Bodenland (Unterwelt).

Wenn sie also weggehaucht worden, so wird die Göttin, die da heisset die Fürstin der schnellen Bannung, und die da wohnt im Wurzelland, im Bodenland, sie packen und gänzlich wegbannen und spurlos verschwinden lassen.

Wenn sie also verschwunden sind, so wird hoffentlich in den vier Himmelsgegenden unter dem Himmel, vor allem aber bei sämtlichen

Leuten aller Ämter, welche am Hofe des Souveräns ehrerbietig dienen, das, was man Sünde nennt, von heute an nicht mehr vorhanden sein.

Auf dafs dies so sei, führen wir her und stellen wir hin ein Pferd als ein Wesen, das mit zum hohen Himmelsgefilde gespitzten Ohren höret, und im Namen des allergnädigsten Kaisers reinigen und läutern wir durch das Grosse Reinigungsopfer beim Abendsonnenuntergang dieses letzten Tages des sechsten Monats dieses Jahres. Vernehmet dies alle. Also künde ich. Ihr Wahrsager der vier Länder! begeben euch hinweg nach dem grossen Flußwege und schaffet fort mit Wegschaffung! So künde ich.“

Ritual beim Fest der Feuerbeschwichtigung (Nr. 12).

(Am Abend des letzten Tages des 6. und 12. Monats.)

„Wir sagen her die erhabenen Ritualworte des himmlischen Rituals, welche gnädigst mitgeteilt haben die im Hohen Himmelsgefilde göttlich weilenden oberherrlichen teuren Gott-Herrscher und Gott-Herrscherin, als sie das Reich [dem erlauchten Enkel] gnädigst anvertrauten mit den erlauchten Worten: „Seine Hoheit der souveräne erlauchte Enkel soll friedlich als ruhiges Land das Land der frischen Ähren des üppigen Schilfgefilde regieren!“

Ihre göttlichen Hoheiten Izanagi und Izanami, zwei Gottheiten Mann und Frau, vermehrten sich und erzeugten achtzig Länder von Ländern und achtzig Inseln von Inseln, erzeugten acht Millionen Götter; als ihren jüngsten Sohn aber gebar sie den Gott Feuer-Erzeuger, wobei ihre Scham versengt wurde und sie sich in ein Felsen-grab verbarg und sagte: „Meines verehrten Gemahls Hoheit! sieh mich nicht an sieben Nächte von Nächten und sieben Tage von Tagen!“

Als er, noch ehe diese sieben Tage voll waren, ihr Sich-Verbergen seltsam fand und nachsah, da hatte sie Feuer geboren, wobei ihr die Scham verbrannt worden war. Da sprach sie zu ihm: „Während ich doch sagte, dafs mein hoher verehrter Gemahl mich nicht anschauen solle, hat er mich dennoch erschaut“; und ferner sprach sie: „Mein hoher verehrter Gemahl soll die Oberwelt regieren, und ich werde die Unterwelt regieren.“

Als sie sich in dem Felsen verbarg und an dem Flachen Hügel der Unterwelt ankam, da dachte sie: „Auf der Oberwelt, die mein hoher Gemahl regiert, habe ich ein schlechtgesinntes Kind geboren und dort gelassen, und so bin ich hierher gekommen.“ So sprach sie und kehrte zurück und gebar wiederum Kinder. Sie gebar vier Arten von Dingen: die Wassergöttin, den Kürbis, die Flußsalge und die Prinzessin Lehmberg, und unterwies und lehrte, dafs die Wassergöttin mit dem Kürbis [als Schöpfkelle] und die Prinzessin Lehmberg mit der [Brandwunden stillenden] Flußsalge das schlechtgesinnte Kind gefälligst zur Ruhe bringen sollten, wenn es sich ungestüm gebärden würde.

Hierauf Bezug nehmend, hoffen wir, dafs der erlauchte Sinn [des

Feuergottes] sich gnädigst nicht gewaltsam und ungestüm gegenüber dem Palaste Seiner Hoheit des souveränen erlauchten Enkels gebärden werde, wenn wir die Lobrede beenden; und was die Opfergaben anbelangt, so bringen wir ehrerbietigst dar: helles Tuch, scheinendes Tuch, feines Tuch und grobes Tuch, samt und sonders fünffarbig; und von den im blauen Meeresgefilde befindlichen Dingen bringen wir dar breitflossige Dinge und schmalflossige Dinge bis zu den Seegräsern der Tiefsee und den Seegräsern der ufernahen Flachsee; und was den edlen Reiswein anbelangt, so stellen wir die Krüge dicht nebeneinander hoch auf, füllen den Bauch der Krüge an, und reihen sie aneinander; und schliesslich auch legen wir in einem hohen Haufen gleichsam wie einen Querberg gehülsten Reis und ungehülsten Reis hin, und mit den herrlichen Ritualworten des himmlischen Rituals vollziehen wir ehrerbietigst die Lobrede. Also künde ich.*

Aus dem Ritual beim Kult der Wegschutzgötter
(Nr. 13).

„— — — Ich künde im Angesicht der oberherrlichen Götter, welche auf den grossen, zahlreichen Wegstrassen gleichsam wie unzählige Felsenhaufen eine Sperre bilden. Ich vollziehe die Preisrede, indem ich Eure erlauchten Namen nenne: Vielstrassen-Herr, Vielstrassen-Herrin, Komm-nicht-her. Ohne mit den dämonischen Wesen, die aus dem Wurzelland, aus dem Bodenland wild und feindlich kommen werden, weder Blicke noch Worte zu wechseln, bewachtet gnädigst und bannet gnädigst durch Wache bei Nacht und Wache bei Tage, indem ihr das Unten bewachtet, wenn [die Feinde] von unten kommen, und das Oben bewachtet, wenn sie von oben kommen. — — — — —“

Das Ritual zur Vertreibung des Fluchgottes (Nr. 25) zählt ausser den schon oben in Nr. 12 genannten Opfergeschenken unter anderem noch auf:

„Einen Spiegel als Ding, in dem man deutlich sieht; Edelsteine als Dinge, die man als Spielzeug benutzt; Bogen und Pfeile als Abschiedsdinge; ein Schwert als Schneideding; ein erlauchtes Ross als davonlaufendes Ding.“

Dafs die Yogoto den Stil der Norito getreulich wider spiegeln, mag man aus folgenden Auszügen aus den »Glückwunschworten des Nakatomi« (Nr. 28) ersehen:

„— — — — — Errichte durch Hineinstecken diese Tamagushi und rezitiere von der Abendsonne, bis die Morgensonne scheint, die mächtigen Ritualworte des Himmlischen Rituals! Wenn man also rezitiert, so werden zum guten Omen am Fröhmittag unzählige Fünfhunderte von Bambusgebüschen hervorwachsen, werden darunter hervor

immer mehr himmlische Brunnen hervorsprudeln. Dies trinke der Kaiser als himmlisches Wasser!

— — — — — Der Souverän, das edle Kind von Groß-Yamato, genießt den erlauchten Reiswein des schwarzen Reisweins und des weißen Reisweins aus den divinitorisch auserlesenen Provinzen als himmlisches erlauchtes Mahl und langdauerndes erlauchtes Mahl und fernhindauerndes erlauchtes Mahl, sowohl den Saft als die Frucht [des Reises] mit rotglänzendem Gesicht, und leuchtet herrlich und heiter. — — —

Auf dafs ihr souveränen Götter in tausend Herbste und fünfhundert Herbste dauerndem Mit-Kosten die Rede mit erhöret, und ewig und unveränderlich [den Herrscher] von Übeln frei haltet, und ein gedeihliches erlauchtes Zeitalter gedeihen lasset, und vom ersten Jahre [dieser neuen Regierung] an gleichlange mit Himmel und Erde, Sonne und Mond leuchtend und scheinend residieret, vollziehe ich — — —, Oberhaupt der bei der Feier dienenden Nakatomi, der ich ehrerbietigst diene, indem ich den stattlichen Speer in der Mitte anfasse, ohne das eine Ende oder das andere Ende auf eine Seite zu neigen, ehrerbietigst die Glückwunschrede als Preisrede. So künde ich.*

Einige andere wichtige Prosastücke der archaischen Periode verdienen hier noch erwähnt zu werden.

Das eine ist eine Glückwunschrede, ein Yogoto, welches der Prinz Woke, der nachmalige Kaiser Kensō (485—487), bei Gelegenheit der Einweihungsfeier eines neuen Gebäudes rezitiert haben soll, als er nach der Ermordung seines Vaters geflüchtet war und sich unerkant eine Zeitlang im Dienste des Häuptlings des Miyake von Shijimi aufhielt. Letzterer, der Erbauer des Hauses, hatte zur Feier des Einzugs Verwandte und Freunde zu einer Tag und Nacht währenden Schmauserei eingeladen, wobei die Anwesenden nacheinander tanzten und sangen. Auch Woke erhob sich und brachte folgenden Spruch aus:

Die Pfeiler des neuen Gebäudes, das er errichtet hat,
Sie sind (d. i. deuten auf) die friedliche Ruhe des erlauchten Herzens
Des Hausherrn;

Die Firstrahmen, die er hoch errichtet hat,
Sie sind der dichte Wald (d. i. reiche Güte) des erlauchten Herzens
des Hausherrn;

Die Dachbalken, die er gefügt hat,
Sie sind der geordnete Sinn im erlauchten Herzen des Hausherrn;
Die Latten, die er angebracht hat,
Sie sind das friedliche Ebenmaß im erlauchten Herzen des Hausherrn;
Die Dolichos-Seile, die er [fest und haltbar] gebunden hat,
Sie sind die feste Dauer des erlauchten Lebens des Hausherrn;

Die Schilfblätter, mit denen er das Dach gedeckt hat,
Sie sind die überreichliche Fülle des erlauchten Reichtums des
Hausherrn.*

An diese spruchmäßigen Worte schließt sich noch eine Aufforderung zum rechten Genuß des trefflichen Reisweins und zum pantomimischen Tanz. Das ganze Stück ist vielleicht ein uralter Haussegen. Es steht im Nihongi im Abschnitt des Kaisers Kensō und ist mit teils ideographisch, teils phonetisch gebrauchten chinesischen Zeichen geschrieben, in der Reihenfolge der japanischen Satzkonstruktion, also in der Weise, wie anfänglich die alten japanischen Lieder usw. schriftlich fixiert wurden, um ihren genauen Wortlaut festzuhalten. Wir dürfen es wohl für den ältesten genau überlieferten Prosatext erklären.

Das Folgende ist meines Wissens das älteste Schrift-
denkmal in japanischer Sprache. Es ist eine aus dem Jahre
607 datierende Inschrift auf der Rückseite des Heiligenschreins
einer Buddhastatue im Kondō (Goldene Halle) des Hōryū-ji-
Tempels bei Nara und lautet in Übersetzung:

Als der Kaiser, welcher im Palaste von Ikenobe das Reich regierte (Yomei-tennō), an einem körperlichen Leiden litt, rief er im Jahre Hi-no-e Uma (586) die Kaiserin (Suiko) und den Kronprinzen (Prinz Umayado oder Shōtoku-taishi) zu sich und tat das Gelübde: ‚Da ich glaube, daß die Krankheit meiner erlauchten Person sich heben werde, so will ich einen Tempel und eine Yakushi-Statue errichten und so dienen.‘ So sprach er. Aber er starb bald darauf und führte den Bau nicht aus. Die im Großen Palaste von Owarida das Reich regierende Kaiserin (Suiko) und der Kronprinz, der weise Prinz (Umayado), befolgten den erlauchten Befehl und leisteten den Dienst im Jahre Hi-no-to no U (607).

B. Die vorklassische Litteratur.

4. Erste Resultate der Einführung des Buddhismus und der chinesischen Bildung.

Anfänge der chinesischen Dichtung und Prosa in Japan.

Die zweite Periode der japanischen Litteratur, in welcher die litterarischen Erzeugnisse nicht mehr mündlich überliefert, sondern mit Hilfe der inzwischen bekannt gewordenen chinesischen Schrift von ihren Verfassern gleich niedergeschrieben wurden, wo chinesische Bildung und Buddhismus einen ungeheuren Umschwung im Leben und Denken des Volkes herbeizuführen beginnen, nennt man gewöhnlich die Nara-Periode. Diese Bezeichnung ist aus der politischen Geschichte herübergenommen, in der die Festlegung der kaiserlichen Residenz und Hauptstadt im Flecken Nara in der Provinz Yamato, während der Regierungszeit von acht Kaisern von 710—784, einen Markstein bildet. Bis dahin waren die ziemlich ärmlichen Residenzen bei jedem Kaiserwechsel nach einem anderen Orte, nämlich nach dem Wohnort des Thronfolgers, der nicht am gleichen Orte wie der Kaiser wohnte, verlegt worden; von nun an aber wurden, als eines der Resultate der neuen höheren Kultur, die Residenzen so ausgebaut und mit solchem Luxus ausgestattet, daß das nomadisierende Herumziehen von selbst aufhören mußte. Lediglich um seiner für Regierungszwecke ungünstigen Lage willen wurde Nara 784 aufgegeben, und nach einem weiteren verunglückten Experiment 794 der Flecken Uda in der Provinz Yamashiro dauernd zur Hauptstadt gemacht. Sie wurde Heian-kyō, »Residenz des Friedens«, genannt und ist das moderne Kyōto. Die Nara-Periode der Litteratur muß jedoch über die-

jenige der Geschichte, sowohl vorwärts als rückwärts, ausgedehnt werden. Einerseits haben wir sie bis nahezu ans Ende des achten Jahrhunderts weiterzuführen, anderseits aber schon von der Mitte des siebenten Jahrhunderts an zu datieren, da die Litteraturerzeugnisse dieser etwa 60 Jahre von denen der Folgezeit nicht getrennt werden dürfen.

Um zu verstehen, wie in einem eben noch ziemlich unzivilisierten Lande scheinbar fast plötzlich eine reiche und beachtenswerte Litteratur entstand, müssen wir noch einmal einen Rückblick auf die beiden bewegenden Faktoren des kulturellen Fortschritts in Japan, die Einführung des Buddhismus und der chinesischen Bildung, werfen.

Die Lehren Buddhas wurden zur Zeit der Regierung des Kaisers Kimmei im Jahre 552 aus Kudara oder Pékchè, einem der drei koreanischen Königreiche, nach Japan herübergebracht. Damit beginnt auch der wirkliche Einfluß der chinesischen Sprache und Litteratur. Die von den koreanischen Mönchen mitgebrachten Sutra und sonstigen buddhistischen Schriften waren in chinesischer Sprache verfaßt, und jeder, welcher den erst langsam und unter heftigem Widerspruch, dann aber immer rascher und kräftiger um sich greifenden Buddhalehren näher treten wollte, mußte Chinesisch lernen. In der Folgezeit, namentlich seit Beginn des siebenten Jahrhunderts, wurden zahlreiche junge Leute nach China hinübersandt, um die Sprache und die heilige sowie profane Litteratur und Kultur der Chinesen zu studieren; desgleichen kamen viele Chinesen und chinesisch gebildete Koreaner zur Ausübung des Lehrerberufs herüber. Ein jeder, welcher die moderne Entwicklung Japans in den letzten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts verfolgt hat, wird sofort die auffällige Analogie der damaligen und jetzigen Vorgänge wahrnehmen: so, wie das Japan der Gegenwart alles Gute und Nützliche von Europa sich anzueignen sucht, so trachteten die damaligen Japaner auf den triebkräftigen, aber wild aufgewachsenen Stamm ihres Volkstums die Reiser der hochentwickelten chinesischen Kultur zu pflanzen. In beiden Fällen haben die Bewohner des Sonnenaufgangslandes eine erstaunliche Aufnahmefähigkeit gezeigt; in beiden Fällen haben sie sich im Heißhunger des Bildungstriebes nicht selten übernommen und in manchen Beziehungen mehr Schaden als Nutzen gestiftet; damals

wie jetzt sind sie aber im Fremden nicht auf die Dauer aufgegangen, sondern die nationale Eigenart ist immer wieder durchgedrungen.

In der ältesten Zeit glaubte das Volk ganz allgemein, daß seine Fürsten nicht von menschlicher Abstammung, sondern Abkömmlinge der Götter, der großen Sonnengöttin Amaterasu seien. Nachdem aber der Buddhismus Boden gewonnen hatte, und das Volk sah, daß sogar die Kaiser die neue Lehre annahmen und sich »Diener der drei kostbaren Schätze«, d. i. Diener Buddhas nannten, mußte es auf den Gedanken kommen, daß Çākya-muni ein viel größerer Heiliger sei als der Kaiser, und daß es daher bei buddhistischen Mönchen und Nonnen besseren Schutz und sicherere Hilfe erlangen könne als bei seinem Fürsten. Dies Gefühl entwickelte sich so weit, daß man lieber den Befehlen des letzteren als der ersteren entgegenhandelte, wenn Pfaffengebot und Königsgebot miteinander in Widerstreit gerieten. Wer hier auf Erden mühselig und beladen war, wollte wenigstens »am anderen Ufer«, im Jenseits, Ruhe und Frieden genießen; wer sich hier wohlig befand, wollte sich dort drüben nicht gern gegenteiligen Erfahrungen aussetzen; die buddhistischen Vorstellungen von Ursache und Wirkung, Belohnung und Bestrafung des menschlichen Tuns, Paradies und Hölle waren in aller Sinn. Schon der Kronprinz Shōtoku-taishi legt im Jahre 604 im zweiten seiner chinesisch geschriebenen siebzehn Moralartikel das nachdrücklichste Gewicht auf den Glauben an die Lehren Buddhas, indem er sagt: »Verehret eifrig die drei Kleinodien (Triratna). Die drei Kleinodien sind Buddha, das Gesetz und die Priesterschaft. Sie sind die letzte Zuflucht der vier Wesensarten (chaturyōni) und die Urprinzipien aller Länder. Welche Generation, welche Menschen sollten diese Gesetze nicht ehren? Wenig sind der Menschen, welche ganz und gar schlecht sind; man kann sie unterrichten und dazu bringen, die Gesetze zu befolgen. Wie soll man sie richtig biegen außer durch Zuflucht zu den drei Kleinodien?« — Wenn solche Vorschriften von oben aus ergingen, von der Seite, deren Privilegien durch die Neuerung am empfindlichsten betroffen wurden, so darf man sich über den Umschwung in den religiösen Ideen des Volkes nicht wundern.

Neben den abstrakten Ideen des Buddhismus fanden aber
Florenz, Japanische Litteratur.

auch greifbare chinesische Importartikel Aufnahme. Unter der Kaiserin Suiko (593—628) wurde nach chinesischem Muster ein zwölfgradiger Mützenrang eingeführt, die Beamten mußten Uniformen tragen, das chinesische Hofzeremoniell wurde angenommen; man erbaute prächtige Buddhatempel und Pagoden, die von dem primitiv-einfachen Schintoschrein gewaltig abstachen, und die Architekten, die sich unter fremder Leitung an diesen Bauten herangebildet hatten, errichteten dann auch Paläste und Wohnhäuser von imposanterer Art als bisher. Ferner zogen chinesische Wissenschaften, Künste und Technik ein: Astronomie, Geographie und Kalenderkunde; Malerei, Skulptur, Musik und Tanz; Papier- und Tuchfabrikation usw. Buddhismus und profanes Chinesentum arbeiteten Hand in Hand an der gründlichen Umwandlung der religiösen, staatlichen, sozialen und jedweder anderen kulturellen Einrichtung Altjapans. Der wichtigste Wendepunkt trat in den Jahren der Taikwa-Ära (645—649) unter dem Kaiser Kōtoku mit der sogenannten »Taikwa-Reform«¹⁾ ein: Errichtung einer starken Zentralregierung nach Analogie der Einrichtungen der T'ang-Dynastie, während die bisherige Staatsform eine feudale gewesen war; Einführung von acht Ministerialdepartements, von Ämtern und Rängen; Registrierung des Volkes, Gesetze über die Verteilung der Reisfelder, Steuergesetze usw.

Infolge aller dieser chinesierenden Tendenzen, die durch das scharenweise Zuströmen von Gelehrten aus China und Korea einen kräftigen Rückhalt bekamen, wurde naturgemäß die Beschäftigung mit chinesischer Sprache, Schrift und Literatur, zunächst soweit sie praktischen Bedürfnissen dienten, eine Notwendigkeit. Unter dem Kaiser Tenji (622—671) wurden niedere und höhere Schulen für das Studium des Chinesischen errichtet und fremde und einheimische Lehrer daran angestellt, so daß von nun an rasche Fortschritte zu verzeichnen waren. Etwas später wurde auch eine Hochschule gegründet (Daigaku), an welcher in vier Wissenszweigen Unterricht erteilt wurde: in Geschichte, den chinesischen Klassikern, Recht und Mathematik. Man nannte diese die Shi-dō »vier Pfade [des Wissens]«. Es muß allerdings bemerkt werden, daß nur einem kleinen Bruch-

¹⁾ Das Wort tai-kwa selbst bedeutet »große Reform«.

teil der Bevölkerung die moderne Bildung zugänglich war und für lange Zeit nur die jungen Leute aus Familien höheren Ranggrades in die Anstalten aufgenommen wurden, deren Zweck nicht allgemeine Volksbildung, sondern Heranbildung von Beamten für den chinesierten Staat war. Die große Masse des Volkes verharrte noch jahrhundertlang in totaler Unwissenheit; die Kluft zwischen ihm und den höheren Ständen war die denkbar tiefste. Es ist das Verdienst der buddhistischen Priester, auch hier Besserung geschaffen zu haben; wie die Mönche des christlichen Mittelalters in Europa, so sind die Mönche in Japan die Förderer des geistigen und materiellen Wohles des Volkes gewesen. Ihre Zahl nahm rasch zu. Schon im Jahre 627 zählte man 46 Tempel mit 816 Mönchen und 569 Nonnen; am Ende des siebenten Jahrhunderts waren ihrer viele Tausende; schließlich wurde ihre Zahl sogar eine beängstigend große, und im Gefühl ihrer numerischen Macht, ihres wachsenden Reichtums und ihres Einflusses auf die Gemüter sind sie nicht selten übermütig und anmaßend geworden und haben der Autorität der Regierung, von der sie erst großgezogen wurden, sogar mit den Waffen in der Hand getrotzt.

Das Fundament aller geistigen Bildung, sei es für welchen Zweck es wolle, bildete also nunmehr die Kenntnis der chinesischen Sprache, der chinesischen Klassiker, und weiterhin der übrigen chinesischen Litteratur, ähnlich wie bei uns im Mittelalter die Kenntnis des Lateinischen. Sich darin möglichst auszuzeichnen, chinesische Prosa und Gedichte schreiben zu können, wurde das Ziel und der Lebensinhalt der Leute der höheren Stände, namentlich der Hofkreise, die darüber zuweilen ganz vergaßen, daß sie Japaner waren und nicht Chinesen, und in ihrer Idiosynkrasie sogar so weit gingen, daß sie mit unverhohlener Verachtung auf alles Einheimisch-Japanische herabblickten. Die Entwicklung der eigenen Litteratur hat darunter wiederholt schwer gelitten, und wir werden sehen, daß zu einer Zeit es die Frauen waren, welche die Ehre der nationalen Litteratur hochhielten, während die Männer sich mit chinesischen Essays abplagten und chinesische Verse drechselten, Künste, deren Wert in keinem Verhältnis zu der Mühe standen, welche ihre Aneignung kostete.

Seiner Zeit um etwas vorausseilend, schrieb schon der oben mehrfach erwähnte Shōtoku-taishi ein vortreffliches Chinesisch

zu Anfang des siebenten Jahrhunderts. Wir besitzen von ihm die siebzehn Artikel Morallehren im 22. Buche des Nihongi und zwei buddhistische Kommentarwerke. Außer diesen sind aus demselben Jahrhundert eine Anzahl kleinerer chinesischer Texte vorhanden, die entweder auf den Rücken von Buddhafiguren oder auf Steindenkmäler eingraviert sind. Unter den Gelehrten, welche zu Ende dieses und in der ersten Hälfte des nächsten Jahrhunderts blühten, haben sich einen besonderen Namen erworben: der Prinz Kadono; Awada no Mabito; Yamada no Mikata; Moribe no Ôsumi; Prinz Toneri, Hauptverfasser des Nihongi; Ô no Yasumaro, Verfasser des Kojiki und Mitkompilator des Nihongi; Ki no Kiyohito; Etchi no Hiroe; Shiono no Furumaro; Ômi no Mifune, der Kompilator des Kwai-fūsō¹⁾, »Gedichtsammlung zur Erinnerung der Sitten«, der ersten im Jahre 751 veranstalteten Sammlung von in Japan verfaßten chinesischen Gedichten, worin etwa 120 Stücke von 64 Autoren aufgenommen sind; Kibi no Mabi; Abe no Nakamaro usw. Die beiden letzteren, welche ihre Studien in China machten, erlangten selbst dort einen Ruf wegen ihrer Gelehrsamkeit; Mabi wurde nach seiner Rückkunft Minister; Nakamaro blieb, von ungünstigen Umständen zurückgehalten, Zeit seines Lebens in China.

Die Beschäftigung mit der chinesischen Poesie beginnt im letzten Drittel des siebenten Jahrhunderts in Japan die ersten Früchte zu zeitigen. Einer der ersten, ja, der erste, von dem wir wissen, und von dem Dichtungen erhalten sind, war der unglückliche junge Prinz Ôtomo (lebte 643 bis 672), der älteste Sohn des Kaisers Tenji, der als Kaiser Kōbun nur wenige Monate des Jahres 672 regierte, da er im Kampf gegen den Prinzen Ôama, den nachmaligen Kaiser Temmu (673—686), Thron und Leben verlor. Einige Gedichte von ihm, wie von seinem siegreichen Nebenbuhler Ôama, sind im Kwai-fūsō aufbewahrt, und einige Proben aus dieser Sammlung mögen den Charakter der damaligen Dichtung illustrieren. Ich werde das erste kleine Gedicht Ôtomos sowohl in einer Transskription nach

¹⁾ Die Verfasserschaft des Mifune wird aber neuerdings angefochten. Vgl. den Aufsatz von K. Hirade in Teikokubungaku, August 1898.

der eigentlichen chinesischen Aussprache als in derjenigen eigentümlichen, halb chinesischen halb japanischen Lesart geben, in welcher die Japaner seit jeher chinesische Gedichte der Syntax ihrer Sprache anpassend gelesen haben. Man wird daraus einerseits erkennen, welche phonetischen Veränderungen die chinesischen Wörter in Japan bei der Aufnahme in eine ganz anders geartete Sprache erlitten, und andererseits, daß nur diejenigen chinesischen Wörter als Lehnwörter beibehalten wurden, welche Nomina waren oder sich als solche behandeln ließen. An Stelle der chinesischen Verba werden entweder die entsprechenden japanischen flektierten Zeitwörter gesetzt, oder es wird eine Umschreibung gebildet, indem man das chinesische Verb beibehält, es aber als Nomen verwendet und das Hilfszeitwort *suru* »machen« dazusetzt, gleich als ob man im Deutschen das lateinische Verbum *amare* entlehnen wollte, aber nicht »amare«, sondern »amorem machen« sagen würde. Die japanischen grammatischen Partikeln werden nur gebraucht, so weit sie ganz unbedingt zum Verständnis des Sinnes notwendig sind: es ist der reinste Lapidarstil. Dieselben Grundsätze gelten auch für die Lesung chinesischer Prosa. Es ist evident, daß bei dieser japanischen Lese-weise sowohl der chinesische Rhythmus als die Endreime zerstört werden, so daß man nicht umhin kann, sie für eine Verhunzung des chinesischen Originals zu erklären. Rhythmus und Reim des Originals bleiben nur für das die Schriftzeichen betrachtende Auge übrig, für das Ohr aber gehen sie verloren. Der Leser kann sich hiernach eine Vorstellung machen, welche ungeheuren Schwierigkeiten die Japaner zu überwinden hatten, wenn sie chinesisch schrieben oder gar dichteten. Bedenkt man, daß noch jetzt die Schüler der höheren Schulen mehr oder weniger diese Fähigkeit erlangen müssen, wozu mindestens derselbe Zeitaufwand erforderlich ist als bei uns zur Erlernung des Lateinischen und Griechischen auf den Gymnasien, so wird es erklärlich und verzeihlich, wenn sie in anderen, für die moderne Kultur wichtigeren Fächern oft unbefriedigende Fortschritte machen.

Das folgende Gedicht, einen Vierzeiler, verfaßte Prinz Ô t o m o bei einem Hofbankett in der Absicht, die Blüte des Landes und die Tugend (Tüchtigkeit und Güte) des Kaisers, seines Vaters, zu preisen:

Huang ming kuang jít yüet
Ti tek tsai t'ien ti
San ts'ai ping t'ai ch'ang
Wan kuok piao ch'en ngi.

Japanische Lesung, in der die beibehaltenen chinesischen Wörter kursiv gedruckt sind:

Kō-mei jitsū-getsū teri
Tei-tokū ten-chi wo nosu
San-sai narabi ni *tai-shō*
Ban-kokū shin-gi wo *hyō* su.

•Die kaiserliche Weisheit ist klar wie Sonne und Mond,
Die kaiserliche Tugend trägt Himmel und Erde;
Die drei Potenzen (Himmel, Erde und Mensch) mitsammen gedeihen
und blühen,
Die zehntausend Länder erfüllen ihre Untertanenpflicht.*

Ein chinesisches Gedicht des Kaisers Mōmu (697—707):

Auf den Schnee (Achtzeiler).

•Es steigt empor der Wolkenflor mit seinen Perlen (Schneeflocken)
darin,
Die Schneeblumen scheinen in frischen, bunten Farben.
Im Walde sieht es aus wie weiße Weidenkätzchen,
— — — — (schwer übersetzbare Zeile).
Feuersgleich erleuchtet [der Schnee] das Firmament,
Dem Winde folgend treibt er umher am Ufer des Flusses Lo¹⁾.
Wenn ich die [von Schneeblumen] blühenden Pflaumenbäume im Garten
erblicke,
So scheint es, als hätten die winterlichen Äste schon vom Frühling
etwas abbekommen.*

Ein Achtzeiler von Ōmi no Mifune (721—785), dem Verfasser des Kwaifūsō. Er wurde schon im Jugendalter Bonze, kehrte dann aber später auf Befehl des Kaisers in die Welt zurück.

Beim Fest des Kokūzō Bosatsu (Ākāṣagarbha Bōdhisattva) in der Predigthalle des kaiserl. Palastes.

•Im Phönixpalaste weilt die heilige Erscheinung [des Bosatsu],
Auf der Drachenterrasse predigt man die Botschaft der Wahrheit (die Lehre Buddhas).

¹⁾ Jap. Rakū. Da er bei der chinesischen Hauptstadt vorbeifloß, so wird in der japanisch-chinesischen Poesie auch der Fluß Kamogawa bei Kyōto oft der Lo-Fluß genannt.

Vor der Lehre, daß alles leer (eitel) sei, fühlt mein Gemüt sich totenstill,
Und die Lehre, daß alles Leere (Irdische) nur Schein sei, erscheint
mir immer tiefer.

Die Abendglocke tönt weithin bis zu den wolkenbedeckten Bergen,
Und die Frühglocke dringt tief in den nebligen Wald.

Ich hatte das Glück, in die Welt der Geweckten einzutreten (d. h. an
diesem heiligen Feste teilzunehmen und die Predigt von
den Lehren Buddhas zu hören),

Und auf ewig vernichte ich in mir den Willen zu weltlicher Tat.*

»Phönix« und »Drache« deuten auf den Kaiser. Das Gedicht ist charakteristisch für den Geist der Weltentsagung des Buddhismus. Kann man sich einen größeren Gegensatz als zwischen diesem und den genußfreudigen japanischen Gedichten der archaischen Periode denken? Im ganzen muß man sagen, daß die chinesischen Gedichte der Japaner dieser Zeit keinerlei Originalität bekunden, sondern in Inhalt und Phraseologie getreue Abklatsche ihrer überseeischen Vorbilder sind.

Mehrere Werke gesetzgeberischen und historischen Inhalts, welche für die Kenntnis Altjapans größte Wichtigkeit haben, sind während dieser Periode in chinesischer Sprache geschrieben worden. Die vollkommene Umwandlung der Staatsorganisation im Anschlusse an diejenige Chinas unter der Regierung der T'ang-Dynastie (618—907) brachte auch die Einführung der chinesischen Gesetzgebung mit sich, nur wenig modifiziert durch Anpassung an einige in Japan bestehende Sonderverhältnisse, deren Beibehaltung wünschenswert erschien. Wir haben in modernster Zeit denselben Vorgang beobachten können, indem bei der Ausarbeitung des neuen japanischen Zivilgesetzbuches (Mimpō) der Entwurf des deutschen in ausgiebigster Weise benutzt, in Einzelheiten aber, besonders im Familien- und Erbrecht, auf die einheimischen Institutionen Rücksicht genommen wurde. Die damaligen Gesetzgeber waren aber sehr viel unselbständiger als die jetzigen. Die Versuche, das chinesisch-japanische Recht zu kodifizieren, beginnen seit 662 unter Kaiser Tenji; dann haben wir solche 682, 683, 689, 700 und endlich die wichtigste und abschließende Gesetzgebung im April und August des 1. Jahres der Periode Taihō, 701, wonach das Gesetzbuch selbst Taihō-Ryō resp. Taihō-Ritsu (Ryō »Gesetze«, Ritsu »Strafgesetze«) genannt wurde. Das Ryō, dem das chinesische T'ang-ling (ling = jap. ryō) zugrunde liegt, in 27 Ab-

schnitten, ist vollständig erhalten; von den 12 Abschnitten des Ritsu, auf das in China selbst verloren gegangene T'ang-lüt (lüt = ritsu) basiert, sind nur Abschnitt 1, 2, 3 und 7 erhalten. Wir besitzen beide allerdings nicht in der ursprünglichen, sondern in einer vom Kompilator des Kodex selbst überarbeiteten, nur sehr wenig geänderten Redaktion aus dem 2. Jahre Yōrō, 718. Da alles Vorhergehende verloren gegangen ist, haben wir also in der Yōrō-Redaktion des Taihō-Ryō und Ritsu die erste erhaltene chinesische Publikation vor uns, die an Alter nur durch das japanisch geschriebene Kojiki übertroffen wird.

Das Jahr 720 sah die Vollendung der ersten, chinesisch geschriebenen, offiziellen Reichsgeschichte, des Nihongi oder Nihon-shoki, »Japanische Annalen«, verfaßt von Prinz Toneri und einigen anderen Gelehrten, in 30 Büchern¹⁾. Die ersten zwei Bücher enthalten die Mythen der Urzeit; dann folgen die mehr sagenhaften als historischen Berichte von der Gründung des japanischen Kaiserstaates unter Jimmu-tennō, der Einwanderung in die Hauptinsel, die Kämpfe mit den Ureinwohnern, den Ainu, die ältesten Eroberungszüge nach Korea, usw.

Der Stoff ist chronikenmäÙig geordnet, und selbst für Ereignisse, die viele Jahrhunderte vor dem Bekanntwerden einer Zeitrechnung und tausend Jahre vor Einführung der chinesischen Schrift stattfanden oder stattgefunden haben sollen, werden genaue Daten angegeben, die natürlich frei erfunden worden sind. Es muß daher auf jeden Freund der Wahrheit einen peinlichen Eindruck machen, daß in einer so modernen und aufgeklärten Zeit wie im Jahr 1872 die japanische Regierung es unternommen hat, auf Grund der rein fiktiven Chronologie der ersten Hälfte des Nihongi eine eigene japanische Ära »seit Begründung des Reiches« einzuführen, nach welcher das Jahr 1, das Jahr der Thronbesteigung des Kaisers Jimmu, mit dem Jahre 660 vor Christi Geburt zusammenfällt. Es ist zu hoffen, daß die Zeit nicht mehr fern sei, wo vorurteilsfreie japanische Historiker sich

¹⁾ Ins Englische übersetzt von W. G. Aston, 2 Bde., 1896; ins Deutsche mit ausführlichem Kommentar von K. Florenz, Teil I (Japanische Mythologie) in 1 Bd. 1901; Teil III (Geschichte des 7. Jahrhunderts) 5 Hefte 1891—1896, 2. neubearbeitete Aufl. in 1 Bd. 1903.

entschieden werden, diese wissenschaftlich unhaltbare und überflüssige Zeitrechnung entschlossen über Bord zu werfen. Das Nihongi führt die Geschichte Japans bis zum Jahre 697; die Berichte der letzten drei Jahrhunderte haben auch historisch großen Wert, während die der vorhergehenden hauptsächlich nur für die Kulturgeschichte in Betracht kommen können. Im siebenten Jahrhundert stehen wir im allgemeinen schon auf festem, verlässlichem Boden, da für diesen Zeitraum bereits eine Anzahl anderweitiger, jetzt allerdings verloren gegangener schriftlichen Aufzeichnungen zu Gebote standen. Das Nihongi schließt sich, wie auch die späteren chinesisch geschriebenen Historien Japans, möglichst eng an die chinesischen Vorbilder, das Han-shu, Szê-ki usw., an und entlehnt nicht selten sogar längere Stellen daraus. Trotz dieser Plagiate aber, trotz der Tendenz, die primitiven japanischen Verhältnisse aufzubauschen, und sie den chinesischen höher zivilisierten nicht allzu unähnlich zu gestalten, besitzt das Werk, kritisch benutzt, einen ungeheuren Wert. Die Litteraturgeschichte insbesondere verdankt ihm und dem Kojiki die Erhaltung der altjapanischen Poesien, von denen wir in Kapitel 2 eingehend gehandelt haben, in einer sorgfältigen phonetischen Niederschrift.

Das Nihongi hat später nicht weniger als fünf Fortsetzungen erhalten, von denen die erste, das Shoku-Nihongi, »Fortgesetztes Nihongi«, im Jahre 797 vollendet, den Zeitraum von 697 bis 791 behandelt, also sich ungefähr mit der Nara-Periode deckt. Das Werk, welches 40 Bücher in 20 Bänden umfaßt, hat auch für die Litteraturgeschichte Bedeutung, indem uns darin die Mikotonori oder Semmyō, die zu den Hauptrepräsentanten der japanischen Prosa der Nara-Zeit gehören, überliefert worden sind. Die übrigen Fortsetzungen sind das Nihon-kōki, »Spätere Annalen von Japan«, 841; Shoku-Nihon-kōki, »Fortgesetzte spätere Annalen von Japan«, 869; Montoku-jitsuroku, »Geschichte des Kaisers Montoku« (850—858), 878; und Sandai-jitsuroku, »Geschichte der drei Regierungen [der Kaiser Seiwa, Yōzei, Kōkō, 859—887]«, 901. Alle sechs Werke vom Nihongi bis zum Sandai-jitsuroku faßt man unter dem Namen Rikkokushi, »Sechs Nationalgeschichten«, zusammen.

5. Die nationale Prosa der Nara-Zeit.

Unter den im vorigen Kapitel geschilderten neuen Lebens- und Kulturbedingungen hat auch die japanische Nationallitteratur die mächtigsten Anregungen erfahren, die sich in dieser Periode aber zunächst nur in einem außerordentlichen Aufschwung der lyrischen Poesie kund tun, während die Prosa noch ganz im argen liegen bleibt, weil das, was in ihr hätte Ausdruck finden können, mit wenigen Ausnahmen in chinesischer Sprache abgefaßt wurde. Letzterer Umstand ist nicht etwa allein der Vorliebe der Japaner für das mühsam erlernte Chinesische, das man nun auch gehörig fruktifizieren wollte, also einer gewissen gelehrten Pedanterie, zuzuschreiben, sondern wohl ebenso sehr dem Mangel einer einfachen Schreibmethode für japanische Texte. Die rein phonetische Verwendung der unabgekürzten chinesischen Zeichen für das polysyllabische Japanische, wie wir sie bei den archaischen Gedichten und teilweise auch für die Gedichte und hier zu behandelnden Prosawerke der Nara-Zeit finden, war eine so umständliche, schwerfällige, viel Raum und Zeit beanspruchende, aus Mangel eines festen und durchgebildeten Systems auch ziemlich ungenaue, daß eine Abneigung gegen sie nur natürlich erscheint. Brauchte man aber in einem japanischen Text die chinesischen Zeichen der Hauptsache nach ideographisch und nur hier und da phonetisch, so entstand für das Auge ein Mischmasch von Chinesisch und Nichtchinesisch, der jedem Kenner des Chinesischen ein Greuel sein mußte, und es lag daher nur zu nahe, einen Schritt weiter zu gehen und dem rein chinesischen Stile den Vorzug zu geben. Die Silbe für Silbe oder Laut für Laut phonetische Schreibung größerer japanischer Prosatexte konnte erst dann allgemeine Verwendung finden, wenn eine kleine Zahl einfacher Silben- oder Lautsymbole mit fester Geltung zur Verfügung stand. Zur Annahme einer Lautschrift ist es nie gekommen, obgleich einige Ansätze dazu gemacht worden sind. Im achten und neunten Jahrhundert hat es japanische buddhistische Gelehrte gegeben, welche die Sanskritschrift und vielleicht auch in geringem Grade die Sanskritsprache kannten, und es sind von ihnen wie auch später verschiedene Versuche gemacht worden, nach Analogie der Sanskritschrift eine japanische Lautschrift aufzustellen. Sie haben

aber, besonders weil die chinesische Schrift schon so festen Fuß gefaßt hatte, keinen Anklang gefunden, und als man in neuerer Zeit die längst vergessenen Alphabete aus Tempelarchiven und anderswoher wieder zutage förderte, hat man sie irrtümlicher- und unkritischerweise für urjapanische, vor der Bekanntschaft mit der chinesischen Schrift erfundene Schriftsysteme, als *Jindai no Moji* »Schriftzeichen des Götterzeitalters« ausgegeben wollen! Wenn sie aber auch selbst nicht über das Stadium des Experimentierens hinausgediehen zu sein scheinen, so kann es doch kaum zweifelhaft sein, daß dergleichen Versuche zur Begründung des noch jetzt existierenden japanischen Syllabars von 47 resp. 50 Silben (a, i, u, e, o; ka, ki, ku, ke, ko usw.) wesentlich mit beigetragen haben. Die Symbole der japanischen Silbenschrift, *Kana*, wurden von gebräuchlichen chinesischen Zeichen abgeleitet, und zwar entstanden zwei Systeme: 1. das *Kata-Kana*, »Fragmentar-Kana«, weil im Prinzip Fragmente von Zeichen der chinesischen Quadratschrift benutzt wurden, und 2. das *Hira-gana* »Platt-Kana«, bestehend aus vollständigen oder gekürzten Kursivformen phonetisch gebrauchter chinesischer Zeichen. Das erstere System wird nach der populären Tradition als Erfindung des Gelehrten *Kibi no Mabi* († 776), das letztere als Erfindung des berühmten Mönchs *Kōbō Daishi* († 835) bezeichnet. Wie aber, in Übereinstimmung mit anderen modernen Gelehrten, R. Lange in seiner Einführung in die japanische Schrift S. 3 treffend bemerkt, »tritt hier die in der Geschichte der Sprache und Schrift oft beobachtete Neigung zutage, die Ergebnisse einer natürlichen längeren Entwicklung auf eine bestimmte Persönlichkeit zurückzuführen«. Das einzige, was aus dieser Tradition allenfalls ohne allzugroßen Widerspruch Annahme finden könnte, wäre, daß Mönch *Kōbō Daishi* die Silben des japanischen Syllabars zu dem bekannten *Versus memorialis* zusammengestellt hat, worin alle Silben enthalten sind, ohne daß eine einzige wiederholt wird, und doch ein leidlicher Sinn entsteht. Es lautet nach moderner Aussprache:

<i>Iro wa nioedo</i>	•Obgleich in ihren Farben [die Blüten] lieblich er- glänzten,
<i>Chirinuru wo —</i>	Sind sie zu Boden gefallen, ach!
<i>Waga yo tare zo</i>	Wer in unserer Welt
<i>Tsune naramu?</i>	Wird wohl von Bestand sein?
<i>Ui no oku-yama</i>	Die äußere Grenze der vergänglichen Welt

Kyō koete	Heute überschreitend,
Asaki yume miji,	Werd' ich keinen seichten Traum mehr träumen
Ei mo sezu	Noch im Rausch [der Welt] befangen sein.*

In allgemeine Verwendung sind die Kana-Schriftsysteme erst gegen Ende des neunten Jahrhunderts gekommen; damit wurde es möglich, leicht und konzis das Japanische zu schreiben, wie man es sprach, ohne auf das Chinesische die geringste Rücksicht zu nehmen, und wir werden sehen, daß von da an die Schriftstellerei in japanischer Sprache einen ganz überraschenden Aufschwung nahm.

Die spärliche japanische Prosa des achten Jahrhunderts wird repräsentiert durch a) die Semmyō, b) das Kojiki, c) die Fudoki, d) die Ujibumi.

a) Semmyō oder Mikotonori.

Die Sprache der Urkunden, Gesetze, Proklamationen, des amtlichen und privaten Schriftverkehrs in der Nara-Periode war das Chinesische. Nur eine gewisse Art kaiserlicher Erlasse, entweder an die Gesamtheit des Volkes oder an einzelne Persönlichkeiten gerichtet, welche man mit dem sino-japanischen Namen Semmyō »Verkündung des Befehls, Verkündeter Befehl«, oder dem japanischen Mi-koto-nori, »Kündung der erlauchten Rede«, bezeichnet, sind in japanischer Sprache abgefaßt¹⁾. Sie sind uns an einer Stelle überliefert, wo man sie eigentlich nicht suchen würde, nämlich in dem sonst ganz chinesisch geschriebenen Shoku-Nihongi »Fortgesetzte japanische Annalen«, während der Vorläufer dieses Werkes, das Nihongi, dergleichen nicht hat, sondern alle kaiserlichen Erlasse, die den Semmyō entsprechen würden, im reinsten Chinesisch gibt. Es ist nun aber kaum anzunehmen, daß das erste im Shoku-Nihongi, Band 1, angeführte Semmyō überhaupt auch das erste seiner Gattung gewesen wäre, sondern es ist höchst wahrscheinlich, daß es auch früher solche gegeben hat, und daß nur die Verfasser des Nihongi sie in chinesischen Stil umgearbeitet haben, was ja ganz mit der chinesierenden Tendenz dieses Werkes im Einklang stände. Die älteren Semmyō, wenigstens die des siebenten Jahrhunderts, welche das Nihongi

¹⁾ Die in chinesischer Sprache geschriebenen heißen shōchoku.

uns im japanischen Originaltext hätte überliefern können und sollen, statt sie uns in einer entstellenden chinesischen Überarbeitung zu geben, sind demnach von demselben Schicksal ereilt worden wie das deutsche Waltharilied, das wir ja auch nicht mehr in seiner originalen deutschen Form, sondern nur in einer lateinischen Überarbeitung besitzen.

Semmyō sind bei den verschiedensten Anlässen verfaßt worden: bei Thronbesteigungen und Abdankungen von Kaisern, bei Einsetzungen von kaiserlichen Gemahlinnen und Kronprinzen, bei Ernennung und Amtsaustritt von Ministern, zur Ermahnung von Unruhestiftern, Bestrafung von Übeltätern, Beileidsbezeugung beim Tode hervorragender Männer, usw. Sie sind nach Sprache und Stil nahe Geistesverwandte der Norito und Yogoto. Ihre Ausdrucksweise ist feierlich, getragen und oft geradezu poetisch, wie jene; wie die Norito es lieben, von der Herabkunft des himmlischen Enkels anzuheben, so beginnen auch die Semmyō oft mit den Uranfängen der Kultur des Landes und dem Preis der Macht und Tugend der Vorfahren, denen das Volk nachzueifern aufgefordert wird, mit deren Vortrefflichkeit sich die jetzigen Generationen nicht messen können. Dem irrenden Volk gegenüber wird kein scharf strafender Ton angeschlagen, sondern väterliche Ermahnung und freundliche Überredung sucht mit ihm zum Ziele zu kommen. Die Erlasse wollen vor allem auf das Gemüt der Hörer einwirken, gleichsam eine lyrische Stimmung hervorrufen, und bedienen sich deshalb derselben poetischen Schmuckmittel wie die Norito: der Parallelismen, Antithesen, Worthäufungen, Makura-Kotoba und dergleichen, wenn auch nicht in demselben Grade, da bei ihnen mehr Gewicht auf den sachlichen Inhalt fällt und dieser allerdings oft recht prosaischer Natur ist. Großes Gewicht wurde auf eine würdevolle Rezitation gelegt; der Vortragende, immer ein Mann von höherem Range, mußte eine klare, hohe Stimme besitzen. Bei der Rezitation der Thronbesteigungs-Semmyō und anderer ähnlich wichtiger Stücke waren der Hof vom Kronprinzen herab und der ganze Beamtenstaat versammelt und saßen in Reihen geordnet, die Gesichter nach Westen gerichtet, und ein Minister überreichte dem Vortragenden feierlich das Dokument mit dem Texte. Bei den am Ende der einzelnen Abschnitte vorkommenden Worten Moro-moro kikoshimesae, »Ihr alle vernehmet es!«, antworteten zuerst der

Kronprinz, dann die Prinzen und Großwürdenträger und schließlich die übrigen im Chore mit einem langgezogenen ō!, welches »ja« bedeutet.

Die Sprache der Semmyō ist wie die der Norito ursprünglich ein reines vorklassisches Japanisch, wird aber allmählich mit fremden Wörtern untermischt, wie z. B. in dem weiter unten übersetzten Stück Nr. 62, worin sich die chinesischen Ausdrücke: *Dai-shōgun*, »Oberfeldherr«, *Chinju-fu-shōgun*, »Vizebefehlshaber der Garnison«, *shintai do* [beim] Vorwärts und Rückwärts das Maß [verlieren], *san*, »Enthauptung«, *henju* »Grenzwache«, finden, militärische und juristische Termina, die mit der chinesischen Organisation eingeführt wurden. Die Stücke seit Kaiser Shōmu (abgedankt 748) enthalten meist chinesische und indische Lehnwörter in größerer Anzahl. Die Verfasser der einzelnen Semmyō sind nicht namentlich bekannt; aus einer Angabe im Shokuin-Ryō (Abschnitt über die Beamten im Taihō-Ryō) hat man geschlossen, daß sie von den Oberhofsekretären (Dainaiki) im Hausministerium entworfen wurden. Das Shoku-Nihongi enthält im ganzen 62 Semmyō, das erste ein Erlaß, als die Kaiserin Jitō im August 697 dem Thron entsagte und Kaiser Mommu die Zügel der Regierung in die Hand nahm: Erlaß vom 8. September 697; das letzte ein Erlaß vom 12. September 789 unter dem Kaiser Kwammu. Auch die später folgenden Reichsgeschichten enthalten Semmyō, doch sind diese einfach Nachbildungen derjenigen des Shoku-Nihongi und besitzen fast gar keinen litterarischen Wert. Auch nehmen sie immer mehr chinesische Lehnwörter auf und werden schließlich rein chinesisch stilisiert.

Zu den bestbekannten und geschätztesten Semmyō gehören die bei der Thronbesteigung des Kaisers Mommu und der Kaiserinnen Gemmyō (708) und Kōken (749), das bei Einsetzung der durch ihre Frömmigkeit berühmt gewordenen Kōmyō-kōgu als kaiserliche Gemahlin des Kaisers Shōmu im Jahre 729, und ganz besonders die tiefempfundene Beileidsrede des Kaisers Kwōnin beim Tode des am 12. März 771 im 58. Lebensjahre verstorbenen Kanzlers zur Linken Fujiwara no Nagate. Ich gebe das erst- und letzterwähnte Stück, Nr. 1 und Nr. 51, sowie Nr. 62, das allerletzte im Shoku-Nihongi aufgeführte, als Probe eines väterlich-milden Straferlasses.

Nr. 1. Semmyō bei der Thronbesteigung Kaiser Mommus.

»Der Kaiser, welcher als gegenwärtiger Gott über das Land der Großen Acht Inseln herrscht, kündet seinen großen Befehl, um seinen großen Befehl zu verkünden: Ihr versammelten Prinzen, Fürsten, Großwürdenträger und sämtlichen Beamten, sowie alles Volk unter dem Himmel, vernehmet. So künde ich¹⁾.

Höret den großen Befehl des Kaisers, der den großen, erhabenen, hohen, breiten, dicken Befehl befolgt, ihm [seinerseits] erteilt und zur Aufgabe gemacht von dem [bisherigen] Souverän [der abgedankten Kaiserin Jitō], deren Regierung im hohen Himmelsgefilde begonnen hat, seit dem erlauchten Zeitalter des ersten souveränen Ahnen bis zum gegenwärtigen Mittelalter sich auf die souveränen erlauchten Söhne Generation für Generation vererbt hat, und von der Kaiserin als erlauchtem Kinde der Himmelsgottheit und als gegenwärtige Gottheit geleitet wird. [Dieser Befehl des neuen Kaisers] verkündet, daß er im Sinne seines göttlichen Auftrags das Reich in Ordnung und Frieden zu halten und das Volk zu lieben und zu streicheln gedenkt.

Ihr Beamten allesamt bis zu den Statthaltern, denen die Regierung aller Provinzen anvertraut ist, höret daher den Befehl, daß man gegen die Landesgesetze, die der Kaiser eingeführt hat, sich weder wissentlich noch unwissentlich vergehen darf, und daß man sich bestreben soll, mit hellem, klarem und geradem Sinne treu und ohne jedwede Versäumnis dem Staatsdienste sich zu widmen. Wer daher das oben Gesagte treu und gewissenhaft befolgt, der soll je nach seinen Verdiensten gelobt und befördert werden. Vernehmet ihr alle den Befehl des Kaisers. Also künde ich.»

Nr. 51. Semmyō beim Tode des Kanzlers Fujiwara no Nagate.

Als Nagate gestorben war, schickte der tiefbetrübte Kaiser Kwōnin zwei hohe Beamte, den Staatsrat und Minister des Innern Fumiya no mahito Ōichi und den Staatsrat und Hofminister Ishikawa no ason Toyonari zu der Familie des Verstorbenen und liefs sein Beileid durch folgende Worte ausdrücken:

»Wir [beiden] künden die große erlauchte Rede, die der Kaiser an den Kanzler zur Linken, Fujiwara, richtet. In seiner großen erlauchten Rede kündet der Kaiser:

Indem Wir erwarteten, daß du, o Kanzler, am nächsten Tage zum Dienst am Hofe erscheinen werdest, bist du aber nicht gesundet und zu Hofe gekommen, sondern Wir vernehmen, daß du den Kaiser-

¹⁾ Der Rezitator.

lichen Hof verlassen und in die Ferne gegangen. Da dachten Wir, man sage die Unwahrheit, oder es sei ein törichtes Gerede. Wenn es aber Wahrheit ist, wem hast du die Leitung des großen Staatsamtes, das du bis jetzt bekleidet hast, anvertraut und bist in die Ferne gegangen? wem hast du es übergeben und bist in die Ferne gegangen? O wie leidvoll, o wie traurig, Unser großer Kanzler! Mit wem sollen Wir Uns nun besprechen, wen sollen Wir um Rat fragen? So weinen Wir voll Gram, Bedauern, Schmerz und Trauer. Also kündet des Kaisers große Rede. So künden wir.

O, wie gramvoll, wie bedauernswürdig! Von heute an können Wir nicht mehr hören von der Regierung, die der große Kanzler leitet; von morgen an werden Wir nicht mehr sehen die Gestalt, in der der große Kanzler ehrerbietig diente. Indem die Monate und Tage sich häufen, wird nur Beklagenswertes mehr und mehr zutage treten; indem Jahre und Monde sich häufen, wird nur Unerfreuliches sich immerfort mehren. Mein großer Kanzler! Mit wem wirst du die Frühlings- und Herbstpracht sehen und dich daran erfreuen? mit wem wirst du die schönen Berg- und Flußlandschaften schauen und dich daran ergötzen? So klagen Wir und sind bekümmert. Also kündet die erlauchte Rede des Kaisers. Also künden wir.

Da du, o großer Kanzler, in der Leitung aller Regierungsgeschäfte unermüdlich warst und sie nimmer ins Schwanken geraten ließeest, und über Prinzen und Großwürdenträger unparteiisch, schlicht und gerecht waltetest und das gesamte Volk mit weiter und breiter Güte lenktest, und nicht nur dies allein, sondern weil du, ohne den Hof des Souveräns auch nur für kurze Zeit zu verlassen und zu ruhen, deine Dienste geleistet hast, morgens und abends, bei Tag und bei Nacht nur darüber denkend, wie du für die Regierung des Landes das Beste träfest, und wie das gesamte Volk in Ruhe und Frieden leben könne, so waren Wir voll Hochachtung vor dir, heiter, ruhig, vertrauensvoll. Da aber hast du plötzlich Unseren Hof verlassen und bist in die Ferne gegangen. So sind Wir voll Gram und Leid, nicht wissend, was Wir sagen sollen, nicht wissend, was Wir tun sollen. Also kündet die erlauchte Rede des Kaisers. Also künden wir.

Und wiederum, die Rede teilend, kündet der Kaiser: Wir werden auch die Kinder der Familie von dir, o großer Kanzler, der du dich weit und breit verdient gemacht hast, nicht im Stich lassen, sondern Wir werden sie erheben, besuchen und Uns um sie kümmern. Auch sollst du, o großer Kanzler, deine Wanderung in die Ferne tun frei von Sorgen um deine Hinterbliebenen, mit ungestörter Ruhe des Herzens, in Frieden und Seligkeit. Also kündet die erlauchte Rede des Kaisers. Also künden wir.*

Nr. 62. Semmyō vom 12. September 789.

Erlassen als der Kaiser Kwammu dem Oberstaatsrat Fujiwara no Tsugunawa und dem zweiten Staatsrat Fujiwara no Oguromaro

auftrag, den Heerführer Ki no Kosami wegen seiner Niederlage in Michinoku (Nordjapan) strafrechtlich zu verfolgen.

Der Oberbefehlshaber Ki no Kosami vom oberen 4. Rang 2. Klasse und die anderen, welche die aufständischen Emishi (Ainu) im Lande Michinoku niederzuwerfen ernannt worden waren, haben den anbefohlenen Plan nicht befolgt, und ohne die Länder des Hinterlandes, worein sie eindringen sollten, gründlich zu durchziehen, sind sie nach verlorener Schlacht und nutzlos aufgebrauchtem Proviant zurückgekehrt. Dies sollte eigentlich den Gesetzen gemäß bestraft werden; aber gedenkend ihrer bisherigen Dienste läßt der Kaiser ihnen Verzeihung angedeihen. Sodann waren Ikeda no ason Mahira, der zweite Befehlshaber der Garnison [in Michinoku] vom unteren 5. Rang 2. Klasse, und Abe no Sashima no omi Suminawa vom äußeren unteren 4. Rang 2. Klasse und andere ungehorsam und feige, haben das Maß fürs Vorrücken und Zurückziehen verloren (sind in Verlegenheit geraten) und den günstigen Augenblick zum Schlagen versäumt. Wollte man kraft der Gesetze gegen sie verfahren, so würde Suminawa die Strafe der Enthauptung und Mahira die Entsetzung vom Amt und Konfiskation seiner Rangmütze verdienen. Doch weil Suminawa sich durch seine lange Beschützung der Grenzen des Reiches verdient gemacht hat, lassen Wir ihm die Strafe der Enthauptung nach und nehmen ihm nur die Rangmütze; und dem Mahira erlassen Wir wegen des Verdienstes, das er sich erwarb, als er die ertrinkenden Krieger im Hafen von Higami rettete, die Strafe der Konfiskation der Rangmütze. Außerdem belohnen Wir die Leute von geringem Verdienst je nach der Größe oder Kleinheit desselben, und die Leute mit geringem Fehl lassen Wir passieren, ohne die Gesetze anzurufen. Also lautet der Befehl des großen Kaisers. Vernehmet es alle! Also künde ich.

Auch abgesehen von den chinesischen Lehnwörtern in diesem Erlaß, worauf oben hingewiesen wurde, ist die Phraseologie dieses Stückes chinesisch beeinflusst, es ist sozusagen Chinesisch in japanischen Wörtern. Ich glaube, daß selbst dem des Chinesischen und Japanischen unkundigen Leser lediglich aus meiner Übersetzung ein Unterschied in der Diktion zwischen diesem Stück und der vorausgehenden im reinsten Japanisch geschriebenen Totenklage auffallen wird, ein Unterschied, der weit größer ist, als die Verschiedenheit der Gegenstände bedingt.

Die Schreibweise der Semmyō ist dieselbe wie die der Norito, welche wir oben beschrieben haben, oder, um es genauer auszudrücken: die Norito, welche ja erst zu Anfang des zehnten Jahrhunderts zu Papier gebracht wurden, sind nach derselben Methode niedergeschrieben worden wie die Semmyō der im

Jahre 797 publizierten Fortgesetzten japanischen Annalen. Sie heißt deshalb auch Semmyō-gaki, »Semmyō-Schreibweise«, im Unterschied von der um ein unbedeutendes verschiedenen Manyō-Schreibweise, wovon später gehandelt werden wird.

b) Kojiki¹⁾.

Die erste japanische Geschichtsschreibung soll nach dem Nihongi im Jahre 620 unternommen worden, das Fertiggestellte aber fast gänzlich bei einem Brande 645 zugrunde gegangen sein. Das jetzt existierende Kōjiki (nicht mit dem Kojiki zu verwechseln! — die Bedeutung des Titels aber ist dieselbe), welches den Anspruch erhebt, der erhaltene Rest dieser Geschichte zu sein, gilt bei den Gelehrten allgemein als eine Fälschung. Dann hat sich Kaiser Temmu (673—686) mit der Absicht getragen, eine Geschichte Japans verfassen zu lassen; doch blieb der Plan wegen seines vorzeitigen Todes unausgeführt, und erst sein dritter Nachfolger auf dem Thron, die Kaiserin Gemmyō, nahm ihn nach der Verlegung der Hauptstadt nach Nara wieder energisch in die Hand. Sie erteilte am 4. November 711 dem Gelehrten Ō no Yasumaro ihren Auftrag, und infolge der schon früher gemachten Anstalten — eine Persönlichkeit namens Hiyeda no Are, von der man jetzt nicht weiß, ob es ein Mann oder eine Frau war, soll schon unter Temmu trainiert gewesen sein, die bis dahin von den verschiedensten Personen mündlich überlieferten Geschichten ihrem außerordentlich starken Gedächtnis anzuvertrauen, damit man sie dann nach dem Diktat dieser Person geordnet niederschreiben könne — war es ihm möglich, in kaum 4½ Monaten den Wunsch der Kaiserin zu erfüllen und ihr am 10. März 712 das Kojiki, »Geschichte der Begebenheiten im Altertum«, in drei Bänden zu überreichen. Yasumaro selbst berichtet hierüber aus-

¹⁾ Kojiki, or »Records of Ancient Matters«, translated by B. H. Chamberlain, 1882. Japanische Mythologie, Nihongi, Zeitalter der Götter, nebst Ergänzungen aus anderen alten Quellenwerken (Kojiki und Fudoki), 1901, von Karl Florenz. Beide Werke als Supplemente von der Englischen resp. Deutschen Ostasiatischen Gesellschaft herausgegeben. Das Kojikiden, »Erläuterungen zum Kojiki«, 44 Bände, 1789–1822 von Motoori Norinaga, ist ein Meisterwerk japanischer Philologie.

föhrlich in der Vorrede zu seinem Werke. In der Nara-Periode gab es sogenannte Katari-be, »Erzähler«, eine erbliche Klasse von Rezipatoren, welche bei festlichen Gelegenheiten, wie der Thronbesteigung eines Kaisers, bei Hofe ihre altüberlieferten Geschichten vortrugen. Über Inhalt und Form dieser Vorträge ist uns nichts bekannt; nur wissen wir, daß auch Yogoto, von denen wir in Kapitel 3 sprachen, dazu gehörten, und wir können schließen, daß sie feierlich und poetisch ausgeschmückt waren, eine poetische Prosa ähnlich der der Norito und Semmyō. Viele längere Passagen im Kojiki, z. B. wo der schabernacksfrohe Gott Susanoo zum Himmelsgefilde emporsteigt und mit der Sonnengöttin zusammentrifft, wo Susanoo die achtgablige Schlange tötet, in der Abdankung des Gottes Ō-kuni-nushi usw., zeigen unverkennbar die feierliche Rhetorik der Norito. Die Informationen Ares werden besonders bezüglich der Mythen zum Teil auf die Kataribe zurückgehen.

Der erste Band des Kojiki enthält die Mythen der Götterzeit wie die beiden ersten Bücher des zwölf Jahre später verfaßten Nihongi. Der Stoff ist im allgemeinen derselbe, aber jedes von beiden Werken enthält auch Mythen und Varianten, die im anderen fehlen, und so bilden beide eine sehr glückliche Ergänzung zueinander. Band 2 und 3 geben die Geschichte des sogenannten Menschenzeitalters: Band 2 die Geschichte von Kaiser Jimmu bis zu Kaiser Ōjin (angeblich 660 v. Chr. bis 310 n. Chr.), Band 3 von Kaiser Nintoku bis zum Tode der Kaiserin Suiko (313—628). Da die Berichte über die letzten anderthalb Jahrhunderte jedoch weiter nichts als die lakonische Aufzählung einiger Namen sind, so muß man eigentlich sagen, daß die Berichterstattung des Kojiki nicht ganz bis ans Ende des fünften Jahrhunderts reicht, also nur die legendenhafte und halbhistorische Zeit behandelt, dagegen da, wo wir auf festem historischem Grunde zu stehen beginnen, abbricht. Die Geschichte des sechsten und siebenten Jahrhunderts finden wir ausführlich im Nihongi dargestellt, und es ist deshalb auf den ersten Blick klar, daß letzteres trotz der manchmal störenden rationalistischen und chinesierenden Tendenz das erstere als historisches Werk weit übertreffen muß. Das Kojiki hat aber in seiner mythischen und legendenhaften Periode den Vorzug, daß es einfacher und schmuckloser erzählt, daß es, mit einem Worte, eine echt japanische Er-

zählung sein und nicht wie das Nihongi im Stil mit den chinesischen vorbildlichen Geschichtswerken wetteifern will. Das Kojiki kennt auch keine Chronologie wie die offizielle Reichsgeschichte, und wir gehen vielleicht nicht fehl, wenn wir annehmen, daß dieselbe zwischen den Jahren 712 und 720 eigens fabriziert wurde.

Wirft man einen oberflächlichen Blick auf den Originaltext, so glaubt man einfach ein Buch in chinesischer Sprache vor sich zu haben, denn es ist in der Tat größtenteils in einem schwerfälligen chinesischen Stile geschrieben. Bei genauerem Hinsehen entdeckt man aber, abgesehen von den in Kapitel 2 besprochenen phonetisch aufgezeichneten archaischen Gedichten, eine große Anzahl phonetisch geschriebener japanischer Wörter und sonstige Eigentümlichkeiten, die im Einklang mit des Verfassers eigener Angabe in der elegant chinesisch geschriebenen Vorrede den Schluß an die Hand geben, daß es doch ein japanisches, kein chinesisches Werk sein soll. Des Rätsels einfache Lösung liegt darin, daß der Verfasser sich nicht entschließen konnte, den ganzen langen Text in phonetische Umschrift wie die Gedichte zu bringen, sondern für jedes japanische Wort, soweit angänglich, das sinnentsprechende chinesische ideographische Zeichen setzte und diese Zeichen, da die Sätze der Erzählung meist kurz und periodenlos sind, nach den Gesetzen der chinesischen Syntax anordnete. Wo er kein Äquivalent fand, wurde das japanische Wort, phonetisch geschrieben, beibehalten. Für das Auge ist so ein mit japanischen Lehnwörtern durchsetzter chinesischer Stil entstanden, gelesen wurde aber rein japanisch, mit japanischer Syntax, eventuell mit eingestreuten chinesischen Lehnwörtern. Das japanische Ablesen dieses Textes erforderte also eine vollkommene Kenntnis nicht nur der Zeichen, sondern auch der chinesischen Syntax; es geschah analog der Methode, nach der man noch jetzt in Japan chinesische Texte liest, mit dem Unterschied, daß man in letzterem Falle möglichst viele chinesische Originalwörter als Lehnwörter beibehält, im ersteren Falle aber ausschließlich oder möglichst japanische Wörter einsetzte. Es war dies natürlich eine überaus schwere Leistung. Da das Kojiki bei den Gelehrten durch das spätere Nihongi ganz beiseite gedrängt wurde, bis es in der Mitte der Tokugawa-Zeit wieder die Aufmerksamkeit der nationalgesinnten Philologen erregte,

so ist uns leider die genaue Leseweise auf Japanisch nicht überliefert worden, und die jetzt allgemein übliche, von dem berühmten Philologen Motoori Norinaga restituierte rein japanische Leseweise, die den Gebrauch chinesischer Lehnwörter absolut ausschloß, kann trotz ihres ungeheuren Aufwandes an Scharfsinn und Gelehrsamkeit keineswegs als authentisch gelten. Yasumaro war übrigens nicht der Erfinder dieser Schreibart japanischer Texte: wir finden sie schon in Inschriften auf Denkmälern aus der Zeit der Kaiser Sushun (588—592) und Suiko (593—628) und auf Buddhastatuen verwendet. Die Semmyō-gaki bedeutete einen außerordentlichen Fortschritt darüber hinaus.

Der Leser möge sich von der Schreibart und dem Stil eine Vorstellung machen aus der folgenden kurzen Probe, in welcher ich die chinesischen Ideographen mit ihrer chinesischen Aussprache transskribiert gebe und eine japanische Interlinearversion sowie die Motoorische Lesung dazufüge, und möge ferner zur Vergleichung des Stiles die in Kapitel 4 angeführte Lesung des Gedichtes des Prinzen Ōtomo herbeiziehen.

yü ¹	shi ²	yü ⁴	siang ¹ -kien ⁴	k'i ²	mei ⁴
In diesem	wünschte [Izanagi]	von Angesicht zu sehen	seine	jüngere Schwester	
ni koko	omohoshite	ahi-mimaku	sono	imo	
I - za - na - mi	ming ⁴ ,	chui ¹	wang ³	huang ² -ch'üan ² -kuō ² ;	
"	Hoheit	folgend	ging [er] nach dem	Gelben-Quellen-Land;	
"	mikoto	ohi	idemashiki	Yomo-tsu-kuni	
örh ³	tszē ⁴	tien ⁴ -t'êng ² -hu ⁴	ch'u ¹	hiang ⁴ chi ¹ shi ² ,	
da	aus dem Palast-	Thor	herauskommend	zu ihm Zeit,	
sunahachi	yori	tono-	do	ide	mukahe toki ni.
I - za - na - gi	ming ⁴	yü ³ -chao ⁴	chi ¹ : ai ⁴	wo ³ na-ni mei ⁴	
"	Hoheit	sprach zu ihr	: Geliebte	meine du j. Schwester	
"	mikoto	katarahi-tamahaku	Utsukushiki	aga nanimo	
ming ⁴ ,	wu ²	yü ³	ju ³	so ³ tso ⁴ chi ¹	kuō ² wei ⁴
Hoheit,	von mir	und	dir	gemacht wordenes	Land [ist] noch nicht
mikoto	are	to	mimashi	tsukurerishi	kuni imada
tsō ⁴ -king ⁴ ,	ku ⁴	k'ō ³	hai ² !		
gemacht fertig,	deshalb	sollst [du]	zurückkehren!		
tsukuri-wohezu	areba	masane	kahe!		

Die japanische Wortfolge lautet aber mit Einsetzung der nötigen Partikeln:

Koko ni sono imo Izanami no mikoto wo ahi-mimaku omohoshite, Yomo-tsu-kuni (Land der Dunkelheit, Hades) ni ohi-idemashiki. Sunahachi tonodo yori ide-mukahe-masu toki ni, Izanagi no mikoto katarahitamahaku: »Utsukushiki aga nanimo (kontr. aus na no imo; na du, no Gen.) no mikoto: are mimashi to tsukurerishi kuni imada tsukuriwohezu areba, kaheri-masane!«

Die Personennamen Izanagi und Izanami und die beiden ersten Silben nani des zusammengezogenen Ausdrucks nanimo, »du Schwester«, sind phonetisch geschrieben, alles übrige ideographisch.

Wie schon ausgeführt, ist das Kojiki die eine der beiden Quellen für unsere Kunde der archaischen Poesie. Sein Wert für die Kenntnis der altjapanischen Mythen, welche die Grundlage der Schintoreligion bilden, der Legenden, Sitten und Gebräuche ist unschätzbar; als Geschichtsquelle ist es nur mit Vorsicht zu benutzen, gibt aber auch da vielerlei Aufschlüsse, da es offenbar die Überlieferungen so treu als möglich wiederzuerzählen sucht.

Die folgende Probe aus dem ersten Bande, wo ein Mädchen ihrem Geliebten gegen die Arglist ihres Vaters durch magische Mittel hilft und schliesslich mit ihm entflieht und später als Gattin heftige Eifersucht entwickelt (vgl. S. 33 f., das Gelöbnis mit der Weinschale), wird als Gegenstück zum Jason-Medea-Mythus Interesse erregen. Der Held ist der Gott Ô-na-muji, »der grofse, liebe Edle«, welcher Name jedoch auch als »der Vielnamige« ausgelegt wird, da der Gott noch eine Reihe anderer Namen führt, wie Ô-kuni-nushi, »der grofse Länder Herr«, Yachihoko no kami, »der Gott der achttausend Speere«, usw. Unter dem letztgenannten Namen begegneten wir ihm in der poetischen Versöhnungsszene mit seiner Gemahlin Suseri, der japanischen Medea. Die folgende Episode bildet Abschnitt 23, die Versöhnungsszene (Gelöbnis mit der Weinschale) Abschnitt 25 des Kojiki.

»[Ihre Hoheit die erlauchte Mutter sprach zu ihrem Sohne Ô-na-muji]: »Du mußt dich nach dem Unteren-entlegenen-Lande, wo Susa no Wo no Mikoto wohnt, begeben. Sicherlich wird dieser grofse Gott dir einen Rat geben.« Als er daher ihrem Befehle gemäß an der erlauchten [Wohn-]Stätte des Susa no Wo no Mikoto anlangte, kam dessen Tochter Suseri-bime (Prinzessin Vorwärts) heraus und sah ihn, und sie sahen einander an und heirateten sich, worauf sie wieder

hineinging und zu ihrem Vater sprach: »Eine überaus schöne Gottheit ist gekommen.« Sodann ging der große Gott hinaus und sah nach und sprach: »Dies ist die sogenannte Gottheit Ashi-hara-shiko-wo (Abschreckender Mann des Schilf-Gefildes),« rief ihn sofort herein und liefs ihn in dem Schlangengemach schlafen. Da gab seine Gattin Suseribime no Mikoto ihrem Gemahl eine Schlangen-[Abwehr-]Binde und sagte: »Wenn die Schlangen dich beißen wollen, so treibe sie weg, indem du diese Binde dreimal schüttelst.« Als er demzufolge tat, wie ihm gelehrt worden war, wurden die Schlangen von selbst ruhig, so daß er nach ruhigem Schlaf [wieder unversehrt] herauskam. Wiederum in der Nacht des folgenden Tages tat [Susa no Wo seinen Gast] in das Tausendfüßler- und Wespengemach hinein; aber da sie ihm wieder eine Tausendfüßler- und Wespen-[Abwehr-]Binde überreichte und ihn wie vorher belehrte, so kam er ruhig wieder heraus. Wiederum schofs [Susa no Wo] einen Brummpfeil mitten in ein weites Gefilde und liefs ihn den Pfeil holen, und sodann, als dieser in das Gefilde hineingegangen war, steckte er das Gefilde sofort ringsum in Brand. Als hierauf [Ô-na-muji] keine Stelle wufste, wo er hinaus gelangen konnte, kam eine Maus herbei und sprach: »Das Innere ist hohl-hohl, das Äußere ist schmal-schmal.« Infolge dieser Rede stampfte er mit dem Fulse auf der betreffenden Stelle, fiel hinein und verbarg sich darin, während welcher Frist das Feuer vorbeibrannte. Hierauf kam die Maus heraus, indem sie in ihrem Maule den Brummpfeil hielt, und übergab ihm denselben. Die Federn des Pfeils brachten die Kinder der Maus alle im Maule. Hierauf kam sein Weib Suseribime weinend herbei, indem sie Begräbnisgerätschaften trug. Der große Gott, ihr Vater, glaubte, daß er nun schon tot sei, ging hinaus und stand auf dem Gefilde. Da brachte [Ô-na-muji] den Pfeil und überreichte ihn ihm, worauf [dieser den ersteren] in sein Haus hineinführte, ihn in ein vielräumiges großes Gemach hineinrief und sich von ihm die Läuse vom Kopf abnehmen liefs. Als [Ô-na-muji] den Kopf [Susa no Wo] betrachtete, sah er, daß viele Tausendfüßler darauf waren. Als hierauf seine Gemahlin ihrem Gemahl Beeren vom Muku-Baum (*Aphanante aspera*) und roten Lehm gab, zerkaute dieser die Beeren des Baumes und spuckte sie mit dem roten Lehm, den er im Munde hielt, aus, so daß der große Gott glaubte, er zerkaue die Tausendfüßler und spucke sie aus, worüber er in seinem Herzen [ihm] gewogen wurde und einschlief. Da ergriff [Ô-na-muji] die Haare des großen Gottes, band sie fest an sämtliche Sparren des Hauses, versperrte mit einem von fünfhundert [Männern] zu schleppenden Felsen den Eingang des Hauses, nahm sein Weib Suseribime auf den Rücken, nahm des großen Gottes großes Lebens-Schwert und Lebens-Bogen-und-Pfeile und ferner dessen himmlische Verkündungs-Laute mit fort und floh hinaus. Dabei stiefs aber die himmlische Verkündungs-Laute gegen einen Baum, und die Erde hallte davon wieder. Als nun infolge davon der schlafende große Gott bei dem Getön erschrocken auffuhr, zog und rifs er das Haus nieder. Während er jedoch die an die Sparren gebundenen Haare los-

löste, war [Ô-na-muji] weithin entflohen. Als er ihn nun bis an den flachen Hügel des Hades verfolgte und von weitem nach ihm blickte, rief er dem Gotte Ô-na-muji zu und sagte: »Mit dem großen Lebens-Schwert und den Lebens-Bogen-und-Pfeilen, welche du trägst, verfolge deine [feindlichen] Halbbrüder, bis sie auf den erlauchten Abhängen der Hügel liegen, und verfolge sie, bis sie in die Strömungen der Flüsse hineingefegt sind, und werde du Kerl zur Gottheit, die über das große Land herrscht (Ô-kuni-nushi no Kami), und werde auch zur Gottheit Seele-des-sichtbaren-Landes (Utsushi-kuni-tama no Kami), und mache meine Tochter Suseri-bime zu deiner Haupt-Gattin, und errichte am Fusse des Berges Uka die Tempel-Pfeiler fest und sicher in dem untersten Felsenboden, und errichte die Querbalken hoch bis zum Gefilde des Hohen Himmels, und wohne da, du Kerl du!« Als [Ô-na-muji] nun mit dem großen Schwerte und dem Bogen [seine Halbbrüder], die achtzig Gottheiten, verfolgte und zersprengte, verfolgte er sie, bis sie auf dem erlauchten Abhänge jeden Hügels lagen, verfolgte er sie, bis sie in jede Flußströmung gefegt waren, und begann dann die Länder-Bildung. Daher pflegte nun Prinzessin Yakami, wie es früher paktiert worden war, mit ihm Verkehr. Daher brachte er die Prinzessin Yakami mit sich, aber da dieselbe sich vor seiner Haupt-Gemahlin Suseri-bime fürchtete, steckte sie das von ihr geborene Kind in die Gabel eines Baumes und [kehrte nach Inaba] zurück. Deshalb bekam das Kind den Namen Ki-no-mata no Kami (Baum-Gabel-Gottheit); mit anderem Namen hieß es auch Mi-wi no Kami (Gottheit der erlauchten Brunnen).*

c) Fudoki.

Die Fudoki, »Beschreibungen von Sitten und Land«, kommen für dieses Kapitel nur mit einem geringen Bruchteile ihres Inhaltes in Betracht. Es sind Topographien der einzelnen Provinzen Japans, welche verfaßt wurden auf Grund eines im fünften Monat des Jahres 713 erlassenen Befehls der Kaiserin Gemmyō, die Namen der Provinzen, Bezirke und Gaue nach Analogie der chinesischen geographischen Namen zu schreiben¹⁾, eine Landes- und Produktenbeschreibung zu liefern, über den Ursprung der Benennung der Berge, Flüsse und Gefilde zu berichten, die alten Lokalsagen und Erzählungen über sonstige außergewöhnliche Ereignisse aufzuzeichnen. Die meisten Provinzen des mittleren und südwestlichen Japan scheinen im Laufe der ersten Hälfte

¹⁾ Dies bedingte immer die Anwendung zweier Zeichen, so daß z. B. aus dem ursprünglichen japanischen Ki, »Baum«-Provinz, das bedeutungslose Ki-i gemacht wurde; teilweise eine arge Verhöhnung der alten schönen Namen.

des achten Jahrhunderts ihre Berichte eingeliefert zu haben, alle nach einem gemeinsamen Schema gearbeitet, höchst trocken und geschmacklos und unkritisch in der Aufnahme der Materialien. Nüchterne Beobachtung und phantastische Fasseleien stehen in buntem Gemisch durcheinander. Sie sind größtenteils in reinem Chinesisch (Kambun) abgefaßt, besonders überall da, wo sie lediglich beschreiben; aber ein Teil der aufgenommenen Lokalsagen ist in der ursprünglichen Fassung, in japanischem Wortlaut mit einigen chinesischen Lehnwörtern durchsetzt in der Art des Stils des Kojiki geschrieben, und gerade diese Bestandteile verdienen am meisten Beachtung, sowohl als Denkmäler der schlichten Erzählung jener Zeit wie als Ergänzungsstoff zu den Mythen und Sagen des Kojiki und Nihongi. Von den alten echten Fudoki, deren Verfasser sämtlich unbekannt blieben, ist nur eines vollständig erhalten, das Idzumo-Fudoki, »Topographie der Provinz Idzumo«, während von den übrigen nur Fragmente übrig sind, welche zufälligerweise im Shaku-Nihongi, »Erklärtes Nihongi« (13. Jahrh.), und den ältesten Scholien zum Manyōshū zitiert werden. Alle anderen sogenannten Fudoki sind spätere Produkte, denn die Arbeit an der Abfassung derselben wurde 925 unter Kaiser Daigō wieder aufgenommen; aber auch von diesen sind nur wenige erhalten. Die Topographie von Idzumo wurde am 19. März 733 vollendet, etwa gleichzeitig die von Hizen und Bungo; die anderen sind wohl ein bis mehrere Jahrzehnte jünger. Wir besitzen Bruchstücke aus den Topographien von Ise, Yamashiro, Settsu, Suruga, Ōmi, Tango, Inaba, Bingo, Tosa, Hyūga usw. Die wichtigeren Mythen und Sagen aus allen hier namentlich aufgeführten Fudoki findet man im Appendix meiner »Japanischen Mythologie« übersetzt. Die daselbst gegebene Sage vom Fischer Urashima, ein ursprünglich nicht japanischer, aber schon in ganz alter Zeit von außen übernommener Stoff, ist wirklich poetisch in elegantem Chinesisch mit Zufügung einer Reihe japanischer Tanka geschrieben. Wir begegnen ihr wieder in Balladenform im 9. Buche des Manyōshū. Viele der Sagen sind bloß gebildet, um in volksetymologischer Weise die Grundlage für die Entstehung eines Ortsnamens abzugeben, und da ihrer so viele sind, so suggeriert sich der Verdacht, sie seien wenigstens teilweise erst für die Zwecke der Fudoki erfunden, eben um dem kaiserlichen Befehl, »über den

Ursprung der Benennung der Berge, Flüsse und Gefilde zu berichten«, recht reichlich nachzukommen. Als Beispiel einer solchen, auf eine Volksetymologie hinauslaufenden Erzählung diene die folgende aus dem Idzumo-Fudoki:

»Der Gau Ayo. 13 Ri (jap. Meile, damals = $533\frac{1}{2}$ m) 80 Bu (Schritt = $1\frac{1}{2}$ m) südöstlich von dem Distrikthause. Nach der Überlieferung der Alten hielt ein Mann über das Wasser-Feld auf dem Berge, das er kultivierte, Wache. Da kam ein einäugiger Dämon und fraß den Sohn des Bauern. Die Eltern des Sohnes hatten sich in ein Bambusgebüsch versteckt. Da bewegten sich die Bambusblätter. Da schrie der Mann, welcher eben gefressen wurde: ayo, ayo (o weh! o weh!)! Daher heist der Ort Ayo.«

Die Sage vom »Landziehen« im Eingang zum Idzumo-Fudoki, eines der wenigen litterarisch beachtenswerten Stücke, ist voll von Makura-Kotoba und Wiederholungen, den Schmuckmitteln der alten poetischen Diktion.

d) Ujibumi.

Die Uji-bumi, »Familienschriften«, sind, wie ihr Name schon besagt (Uji »Altfamilie, Familienverband«, fumi »Schrift«), Geschichten einzelner Familien, in denen über die Taten und Verdienste der Vorfahren und die Genealogie der Familie berichtet wird. Sagenhaftes und Historisches ist in diesen Traditionen vermengt, in der Art, wie manche unserer alten adligen Familien ihren Stammbaum bis auf Adam zurückleiten möchten. Nur ein einziges dieser alten Bücher ist erhalten geblieben: das Takahashi-Ujibumi »Familienbuch der Familie Takahashi (Hochbrück)«; alle übrigen sind verloren gegangen. Es schildert die Taten des Urahnens Iwaka-mutsu-kari no Mikoto, und wie seine Nachkommen das erbliche Amt der kaiserlichen Küchenmeister (Kashiwade) und die Lehenschaft des Landes Wakasa am Japanischen Meere, nordwestlich vom Biwa-See, erhielten. Die Schreibweise ist eine altertümliche und ganz der entsprechend, welche wir gegen Ende der Nara-Periode erwarten würden: meistens Kambun mit phonetisch geschriebenen japanischen Wörtern dazwischen; dazu Bezeichnung der japanischen grammatischen Flexionen und Partikeln mit kleiner geschriebenen, phonetisch gebrauchten chinesischen Zeichen, also eine Mischung der Schreibweise des Kojiki und der Semmyō.

6. Erste Blüteperiode der japanischen Poesie.

Das Manyōshū.

Allgemeines.

Unvergleichlich höher einzuschätzen als die im vorigen Abschnitt behandelte Prosa ist die metrische Litteratur der Nara-Periode; ja, wenn wir einmal von Feinheit und Glätte der formellen Gestaltung absehen und unser Augenmerk lediglich auf den poetischen Inhalt richten wollen, so dürfen wir behaupten, daß die besten Erzeugnisse dieser Zeit die besten der ganzen japanischen Poesie überhaupt sind. Glücklicherweise fließen auch für diese Periode die Quellen überaus reichlich, was wir dem Umstande zu verdanken haben, daß die Japaner frühzeitig das Beispiel der Chinesen in Anlegung von umfangreichen Sammelwerken älterer und neuerer Litteratur befolgten. Das Wen-hsüan (jap. Monzen), die erste (sechzigbändige) Sammlung von Gedichten, Essays, Nekrologen, Vorreden usw., welche in China 530 n. Chr. Prinz Hsiao-T'ung, der Sohn des Begründers der Liao-Dynastie, Hsiao Yen, veranstaltete, wurde in Japan eine der Hauptfundgruben für das Studium der chinesischen Litteratur, und wir sahen als ersten Anfang eines Sammelwerks schon 751 das kleine Kwaifūsō entstehen. Hiernach verfiel man auf den Gedanken, auch den Werken der nationalen Litteratur die gleiche Aufmerksamkeit zuzuwenden und eine Auswahl aus den Gedichten der Gegenwart und der Vergangenheit, soweit dieselben nicht schon im Kojiki und Nihongi Aufnahme gefunden hatten, zu treffen. Das Ergebnis dieses Unternehmens ist die erste große japanische Gedichtsammlung: das Manyōshū. Es ist der Repräsentant der vorklassischen Poesie, der Poesie der Nara-Periode. Außer dem, was das Manyōshū enthält, ist uns nur wenig aus dieser Periode erhalten, wie z. B. die schon erwähnten 21 Bussokusekitai-Lieder auf dem Stein im Yakushi-ji.

Das Manyōshū besteht aus 20 Büchern mit 4496 Gedichten, von denen 262 Naga-uta (Chōka), 4173 Mijika-uta (Tanka) und 61 Sedōka sind.

Sie sind verteilt wie folgt:

Buch	Naga-uta	Tanka	Sedōka	Gesamtzahl
1	15	67	—	82
2	17	121	—	138
3	22	225	—	247
4	7	301	1	309
5	10	104	—	114
6	27	132	1	160
7	—	323	26	359
8	6	237	3	346
9	22	125	1	148
10	3	530	4	537
11	—	473	17	490
12	—	381	—	381
13	66	60	1	127
14	—	230	—	230
15	5	200	3	208
16	9	91	3	103
17	14	127	1	142
18	10	97	—	107
19	23	131	—	154
20	6	218	—	224
	262	4173	61	4496

Die Ausdrücke »Langgedicht«, »Kurzgedicht« und »Sedōka« tauchen hier zum ersten Male auf. Die Gedichte der ersten beiden Formen sind meist als solche nicht näher in den Vor- oder Nachschriften zu den einzelnen Stücken bezeichnet, weil sie auf den ersten Blick erkenntlich sind, dagegen sind die Sedōka durchgehends ausdrücklich als Sedōka bezeichnet. Einem Langgedichte folgen oft ein oder mehrere Kurzgedichte als eine Art Nachgesang, in dem entweder noch irgend etwas Treffendes zum Thema nachgeholt wird, das im Hauptgedichte keine Aufnahme finden konnte, oder in dem der Grundgedanke desselben noch einmal in kurzer, scharfer Wendung aufgegriffen wird. Solche nachgesängliche Kurzgedichte heißen Kaeshi-uta oder Hanka, »Wiederholungsgedichte«, und sollen zur Zeit des Kaisers Jomei (629–641) zuerst verwendet worden sein. Diese Manier sowohl als der Name gehen auf chinesisches Vorbild zurück. Den chinesischen Langgedichten, welche fu heißen, folgt manchmal ein kurzes Gedicht der beschriebenen Art, genannt luan-tz'ë, wofür auch die Benennung fan-tz'ë vorkommt. Chinesisch fan wird japanisch han gesprochen, statt tz'ë, »Wort« ist ka, »Gedicht«, eingesetzt, so bekommen wir han-ka.

Alter der Gedichte im Manyōshū.

Für die Anordnung der Sammlung haben im wesentlichen zwei Gesichtspunkte vorgeschwebt: Klassifikation nach den Gattungen der Gedichte, und chronologische Reihenfolge. Wie wir aber weiter unten sehen werden, ist keines von beiden Prinzipien durchgeführt worden. Die meisten Gedichte haben eine chinesische Überschrift oder öfters Nachschrift, worin die Veranlassung zu der Dichtung angegeben wird und manchmal Zitate aus dem Kojiki, Nihongi und sechs anderen Werken, meist Gedichtsammlungen einzelner Dichter, vorkommen. Die Namen der Autoren sind nur zum Teil, für die grössere Hälfte, aufgeführt, die Stücke mehrerer Bücher sind durchgehends anonym. Diesen Beischriften zufolge würden sich als älteste Stücke die vier Tanka im Anfang des zweiten Buches (II, 1—4) ergeben, welche Iwa no hime, die Gemahlin des Kaisers Nintoku (regierte angeblich 313—399, wurde 109 Jahre alt nach dem Nihongi!), in Sehnsucht nach ihrem Gemahl verfasste.

II, 2: „O, ich möchte lieber sterben, indem ich mir den Felsen auf hohem Berge zum Kopfkissen nähme, als daß ich mich so vor Sehnsucht quäle.“

II, 3: „Bis sich der Reif auf meinem wallenden schwarzen Haare niedersetzt (d. i. bis es vor Alter weiß wird), werde ich mein Leben hindurch auf dich warten.“

In II, 4 wird ihre Sehnsucht mit dem Nebel verglichen, der sich auf den Ähren des herbstlichen Feldes verflüchtigt. Ich halte diese Gedichte um ihres verfeinerten Inhalts willen für bedeutend vordatiert, sie werden frühestens dem Ende des siebenten Jahrhunderts zuzuweisen sein. Das hierauf folgende anonyme

II, 5: „Wenn auch der Reif auf mein rabenschwarzes (wörtlich schwarz wie die Nubatama-Frucht) Haar herabfällt, werde ich doch die Nacht hindurch auf dich warten“,

worin vom wirklichen Fallen des Reifes die Rede ist, behandelt dasselbe Thema wie II, 3, mit dem Hauptunterschied, daß im ersteren der Reif allegorisch verwendet wird. Beide Gedichte gehören zweifellos aufs engste zueinander, und wenn sie nicht von derselben Person bei derselben Gelegenheit gedichtet wurden, so ist eher das erstere, allegorische, als eine kunstvollere Be-

arbeitung des letzteren zu betrachten, denn umgekehrt das letztere als eine Anpassung an das erstere. II, 1 endlich, das erste von den vier Gedichten der Iwa no hime, lautet im Manyōshū:

Kimi ga yuki	•Dein Fortgehen
Ke-nagaku narinu	Ist schon lange geworden (d. h. du bist schon lange fort).
Yama-tadzune	Soll ich auf dem Berge suchend
Mukae ka yukamu	[Ihm] entgegen gehen,
Machi ni ka matamu.	Oder soll ich wartend auf ihn warten?•

Mit ein paar kleinen Varianten findet sich aber dies Gedicht schon im Kojiki

(Nr. 87, Vers 3—5: Yama-tadzu no Mukae wo yukamu Matsu ni wa mataji •Ich will ihm entgegengehen. Warten! o ich werde nicht warten können!• Yama tadzu no ist Mak. kot. zu mukae, •gegenüber•, also: •gegenüber, wie [die Blätter] des Holunderbaums [gegenständig wachsen]•)

und wird dort von Sotōri-hime an ihren verbannten Bruder Prinz Karu, mit dem sie in unerlaubtem Verhältnis gestanden hatte, gerichtet. Beide Geschwister waren Kinder des Kaisers Ingyō (412—453). So haben wir also miteinander unvereinbare Traditionen bezüglich der Herkunft dieses Gedichtes, und nehmen wir dazu, daß die Überlieferungen aus diesen Frühzeiten überhaupt mehr Legende als Geschichte sind, so können wir die Ansicht, daß man in diesem Gedichte das älteste Stück des Manyōshū vor sich habe, ohne weiteres beiseiteschieben. Die Verfasserschaft der Iwa no hime hält vor der Kritik kaum besser stand als die der Götter Susanoo, Yachihoko usw. Als nächstältestes Gedicht betrachtet man das Langgedicht XIII, 23. Im Manyōshū selbst ist, wie bei allen Gedichten des 13. Buches, der Name des Verfassers nicht angegeben; aber wir finden auch dieses schon im Kojiki (Nr. 89), mit einigen Varianten am Schluß, und zwar als ein Lied des eben erwähnten Prinzen Karu, so daß wir es eigentlich aus dem Manyōshū ausscheiden sollten, insofern alle Dichtungen, welche das Kojiki und Nihongi gesammelt haben, streng genommen nicht in den Bestand des Manyōshū gehören. Danach folgt dem Alter nach das Gedicht I, 1 des Kaisers Yūryaku (457—479), das allererste Gedicht der Sammlung und zugleich dasjenige, welches auf Grund der obigen kritischen Betrachtung auch das meiste Anrecht hat, an der Spitze zu stehen.

Der ursprüngliche Kompilator der Sammlung hat es wohl an diese Stelle, an den Eingang des nach Regierungsperioden chronologisch geordneten ersten Buches, gesetzt, weil er es eben für das älteste im Kojiki und Nihongi nicht schon aufgeführte Gedicht hielt. Es enthält eine Liebeswerbung des Dichters an ein Mädchen auf dem Lande:

• Mit dem Korb da,
Dem schönen Korb in der Hand,
Mit dem Grabscheit da,
Dem schönen Grabscheit in der
Hand
Auf diesem Hügel
Kräuter pflückendes Kind!
Dein Haus möcht' ich erfahren,
Deinen Namen nenne mir!
Das Himmelgefundene
Land Yamato --
Im ganzen
Bin ich's, der da wohnt,
Im ganzen
Bin ich's, der da residiert.
Ich bin es, der
Sich gerne nannte dein Gemahl.
Nenn mir dein Haus, den Namen
dein!«

Für das Alter des Gedichtes spricht außer der schlichten Naivität des Inhalts ganz besonders die Form, welche noch nicht die später gesetzmäßige, regelrechte Abwechslung von Fünfsilbern und Siebensilbern zeigt, worin sogar die Zahl der Verse von 3, 4 und 6 Silben denen von 5 und 7 Silben die Wage hält. Die Zahl der Silben in den 17 Versen ist nämlich: 3, 4, 5, 6, 5, 5, 5, 5, 4, 7, 5, 6, 5, 6, 4, 6, 7.

Das nächstalterige Gedicht ist vom Kaiser Jomei (629—641) verfaßt, als er den Berg Kagu-yama bestieg und Landschaft hielt, so daß wir also für einen Zeitraum von etwa 160 Jahren im Manyōshū gar nichts besitzen. Die Reste der Litteratur dieser Zeit, von Yūryaku bis zur Kaiserin Suiko inklusive, stehen im Kojiki mit 22 und im Nihongi mit 36 Stücken. Es scheint, daß das so vereinzelt dastehende Gedicht Yūryakus im Manyōshū nichts als der Nachtrag von etwas in jenen Werken Vergessenem sein soll, wofür wir freilich recht dankbar sein müssen. Von nun an findet keine Unterbrechung mehr statt, aber bis zum Kaiser Temmu (673—686) sind es doch nur einige Dutzende von Gedichten. Da nun das jüngste Gedicht der Sammlung, welches am Schluß des 20. Buches steht, am 1./1. des 3. Jahres Tempyō-hōji, d. i. am 2. Februar 759 bei einem Bankett in der Provinzialbehörde zu Inaba von Yakamochi verfaßt wurde, so dürfen wir sagen, daß das Manyōshū im großen und ganzen die

japanische Poesie für einen Zeitraum von ungefähr 80 bis 90 Jahren, vom Kaiser Temmu bis zum Jahre 759, umfaßt und repräsentiert.

Titel, Kompilator, Abfassungszeit der Sammlung.

Über alle drei in dieser Überschrift erwähnten Punkte sind wir im unklaren.

Was zunächst den Titel Man-yō-shū betrifft, der nach den Zeichen »Myriaden-Blätter-Sammlung« bedeutet, so gibt es zwei Auslegungen, die sich ungefähr mit gleichem Gewicht gegenüberstehen. Man ist natürlich nur ein Ausdruck für eine unbestimmte große Zahl, wie in vielen anderen Phrasen; aber yō, »Blatt«, verursacht Schwierigkeiten. Die einen nehmen es im Sinne von »Wort-Blatt« (Koto no ha, Kotoba), d. i. »Wort, Rede«, d. i. »Gedicht«, so daß der Titel »Sammlung der vielen Gedichte« bedeuten würde. In den Titeln späterer Gedichtsammlungen, wie Kin-yō-shū, Gyoku-yō-shū, Shin-yō-shū, hat yō zweifellos diesen Sinn; aber es fragt sich sehr, ob es mit dieser Bedeutung nicht zum ersten Male erst in Tsurayukis Vorrede zum Kokinshū Anfang des zehnten Jahrhunderts gebraucht worden sei. Andere nehmen man-yō im Sinn von man-sei, »viele Generationen«. Aus einer ganzen Reihe von Belegstellen läßt es sich in dieser Bedeutung nachweisen, z. B. im Kogoshūi (verf. 807), im kaiserlichen Dekret bei der Veröffentlichung des Ryō no Gige (Kommentar zum Taihō-Ryō, 833), im Nihon-Kōki (841) usw. In dem Titel der späteren Gedichtsammlung Go-yō-shū, »Fünf-Blätter-Sammlung«, ist yō = »Generation« (Regierungszeit eines Kaisers!) unzweifelhaft, denn dies Werk enthält Gedichte, welche in den fünf Regierungszeiten der aufeinanderfolgenden Kaiser Go-Reizei, Go-Sanjō, Shirakawa, Horikawa und Toba (1046—1123) entstanden. Der Herausgeber des Manyōshū-kogi glaubt sogar als wahrscheinlich annehmen zu dürfen, daß die Bezeichnung man-yō mit der letztbesprochenen Bedeutung direkt aus der Einleitung zu einem Ch'ü-shui, »Geschlängelttes Gewässer«, betitelten Gedicht des Yen Yen-nien, das in der zu jener Zeit so eifrig studierten chinesischen Anthologie Wen-hsüan vorkommt, entlehnt sei. Ich wage die Frage nicht zu entscheiden, möchte aber bemerken, daß die bei Annahme der zweiten Hypothese übliche Auffassung:

»Sammlung, welche noch 10 000 Generationen, bis zu den fernsten Geschlechtern, dauern wird«, mir etwas künstlich erscheint. Könnte man auf Grund dessen, daß die Sammlung Gedichte vom fünften bis zum achten Jahrhundert enthält, nicht ebenso gut die Interpretation »Sammlung [von Gedichten] vieler Generationen« gelten lassen? Man vergleiche den oben zitierten Titel Go-yō-shū.

Schon zur Zeit, als die Liedersammlung Kokinshū veranstaltet wurde, wußte man nicht mehr recht, von wem und wann das Manyōshū zusammengestellt worden war. Das kommt daher, daß man seit den sechziger Jahren des achten Jahrhunderts diese Sammlung wie überhaupt die nationale Dichtung für lange Zeit, bis zur Engi-Periode (901—922), allzusehr vernachlässigte. Kaiser Kwōnin (770—781) machte sich nichts aus den Uta, seine Nachfolger Kwammu (782—805), Saga (810—823) usw. aber waren ausschließlich Verehrer der chinesischen Muse, und wie der Kaiser, so hielten es der ganze Hof und die Gesamtheit der Gebildeten. Nach einer Tradition, die sich aber nicht weiter als bis ins elfte Jahrhundert zurückverfolgen läßt (Angaben im Eigwa-monogatari und Yotsugi-monogatari), wären der Minister Tachibana no Moroe und einige anderen hohe Würdenträger um 753 die Kompilatoren gewesen. Dagegen spricht, daß ein großer Teil des Inhalts des Manyōshū später, und zwar sogar nach dem Tode Moroes im Februar 757, entstanden ist, und es liegt auch kein triftiger Grund vor, anzunehmen, daß die Träger dieser Hypothese genaue Informationen gehabt haben sollten, während man schon gegen 900 trotz Nachforschung sich gestehen mußte, daß man nichts wisse. Wir haben uns daher in Ermangelung authentischer Überlieferung nach inneren Indizien umzusehen, und hier können wir den Ausführungen des Priesters Keichū, eines der scharfsinnigen Begründer der japanischen Philologie, voll und ganz beipflichten. Danach ist das Manyōshū als eine durch viele Jahre hindurch fortgesetzte private Sammlung des Ōtomo no Yakamochi entstanden. Es ergibt sich, daß dieser Mann, selbst ein vortrefflicher Dichter, von Jugend auf Gedichte von sich selbst und anderen aufgeschrieben, Gedichtsammlungen anderer Männer und Familien gelesen und ausgezogen, die Masse des Materials nach chronologischen und Gattungsprinzipien vorläufig roh in 20 Bücher geordnet und diese

Arbeit bis zum Jahre 759 fortgesetzt hat. Obgleich er erst 785 starb, ist er durch ungünstige Lebensumstände daran verhindert worden, das Sammeln weiter zu verfolgen und eine ordnende Hand an das Geschaffene zu legen, so daß wir es also mit einem unfertigen Werke zu tun haben. Man wird vermuten dürfen, daß die Arbeit um 759 oder 760 liegen blieb. Yakamochis eigene Gedichte sind überallhin verstreut, besonders zahlreich aber in Buch 17—19 vertreten. Die letzten 4 Bücher, 17 bis 20, gelten überhaupt als spezielle Gedichtsammlung Yakamochis. Die Beweisführung, daß Yakamochi der Sammler war, gründet sich in der Hauptsache auf kleine, aber schwerwiegende technische Eigentümlichkeiten in der Namens- und Standesangabe der Verfasser, als da sind ehrerbietige Bezeichnungen für seinen Vater Tabito und seine Schwiegermutter Sakanoe, selbsterniedrigende Ausdrücke mit Bezug auf sich selbst: sekka, »ungeschickte Verse«, tsutanaki uta, »linkisches Gedicht«, und dergleichen. Im Angesicht der strengen, von den Chinesen entlehnten Etikette haben solche Bezeichnungen für die Kritik der Urhebererschaft sehr viel mehr Bedeutung, als der europäische Leser ihnen auf den ersten Blick zuzugestehen geneigt sein wird. Was hier noch einmal hervorgehoben zu werden verdient, ist, daß das Manyōshū eine Privatsammlung, keine offizielle auf kaiserlichen Befehl entstandene Sammlung (Choku-sen-shū, choku, »[auf] kaiserl. Befehl«, sen, »ausgewählt«, shū, »Sammlung«) ist. Die Zahl 20 der Bücher ist bei ihm eine zufällige, ist aber bei den späteren Chokusenshū, deren wir im ganzen 21 besitzen, fast ausnahmslos beibehalten worden. Wir werden darüber weiter unten noch mehr zu sagen haben.

Dichtgattungen und Anordnung der Bücher.

In den offiziellen Sammlungen haben wir eine streng sachliche Anordnung, indem je eines oder mehrere Bücher einer bestimmten Kategorie von Gedichten ausschließlich gewidmet sind, von denen wir als die wichtigsten nennen: Frühling, Sommer, Herbst, Winter; Abschied; Reise; Liebe; Elegisches; Vermischtes. Im Manyōshū ist dies Prinzip noch nicht durchgeführt. Zwar haben wir im allgemeinen schon dieselbe Einteilung in Gattungen, aber diese sind ohne System bald in dieses, bald in jenes Buch aufgenommen, so daß wir in den einzelnen Büchern meist mehrere

Gattungen vertreten finden. Es werden hauptsächlich sechs Gruppen unterschieden:

1. Kusa-gusa no Uta, »vermischte Gedichte«, entsprechend der späteren Zatsu no Bu, »Abteilung des Vermischten«, aber viel umfassender als diese in den Chokusenshū, da auch Gedichte bei kaiserlichen Exkursionen (miyuki), Gastmählern (shi-en), Reisen (kiryo), Katechetisches (mondō) usw. dazu gehören.
2. Sōmon oder Shitashimi-uta, »gegenseitige Äußerungen, freundliches Gefühl ausdrückende Gedichte«, auch Ai-kiki genannt. Es sind meist Liebesgedichte (koi no uta), aber auch das Verhältnis zwischen Herr und Diener, Eltern und Kindern, Geschwistern usw. findet darin Ausdruck. Die Liebesgedichte machen etwa 70 Prozent der Sōmon aus.
3. Banka oder Kanashimi-uta, »Elegien«, später Aishō-ka genannt.
4. Hiyuka oder Tatōe-uta, »Allegorische Gedichte«.
5. Shi-ki kusagusa no Uta, »Vermischte Gedichte mit besonderer Rücksicht auf die vier Jahreszeiten«.
6. Shi-ki Sōmon, »Gegenseitige Äußerungen mit Rücksicht auf die vier Jahreszeiten«. Nur in Buch 8 und 10.

Die Ausdrücke Sōmon und Banka stammen aus dem Wenhstian.

Den Inhalt der einzelnen Bücher möge folgende Zusammenstellung kurz charakterisieren:

- Buch 1. Vermischte Gedichte, nach den Regierungsperioden geordnet, von Kaiser Yūryaku bis zur Nara-Periode. Verfasser genannt. Altertümlich.
- Buch 2. Zuerst Sōmon, dann Banka, chronologisch geordnet. Verfasser genannt. Altertümlich.
- Buch 3. Vermischtes, von Jitō bis Shōmu. Hiyuka. Banka, von Shōtoku-taishi an. Schließlich Gedichte von 711 bis 744.
- Buch 4. Nur Sōmon, von Nintoku bis Shōmu, ohne detaillierte Zeitangaben.
- Buch 5. Vermischtes (Frühlingsgedichte und Elegien). Gedichte von 724 bis 734. Scheint auf einer Sammlung von Gedichten Okuras zu beruhen.

- Buch 6. Vermischtes; genau chronologisch geordnet, von 723 bis 744.
- Buch 7. Zuerst Vermischtes, in Unterabteilungen, wie: über den Himmel, über den Mond, auf der Reise, Frage und Antwort usw. Dann Allegorien, zuletzt Elegien. Ohne Zeit- und Verfasserangaben.
- Buch 8. Vier Jahreszeiten, jede in Vermischtes und Sōmon geteilt. In jeder der acht Unterabteilungen erst ältere, dann neuere Gedichte. Verfasser genannt.
- Buch 9. Vermischtes, bis zur Periode Tembyō (729—748), Elegien. Verfasser meist genannt, aber mit abgekürztem Namen, so daß die Angaben zur Identifizierung nicht ausreichen.
- Buch 10. Eingeteilt wie Buch 8, aber ohne Verfasseramen.
- Buch 11. Sōmon. Ohne Verfasser.
- Buch 12. Sōmon. Ohne Verfasser.
- Buch 13. Vermischtes, dann Sōmon, Mondō und Banka. Meist Langgedichte und Sedōka. Altertümlich.
- Buch 14. Ausschließlich Adzuma-uta, »Gedichte aus den Ostprovinzen«, leicht dialektisch, nach den Provinzen geordnet. Am Schluß solche Gedichte, deren Provinz unbekannt.
- Buch 15. Ohne Gruppierung. Enthält zuerst 145 Gedichte, welche die im sechsten Monat 736 nach Shiragi geschickten Gesandten auf der Hin- und Rückfahrt verfaßt und rezitiert haben; dann 63 Gedichte von Nakatomi no ason Yakamori und Sanu no Chigami wotome, als jener nach der Provinz Etchizen verbannt wurde.
- Buch 16. Yoshi aru Uta, »Gedichte mit historischer Bewandnis«, und Vermischtes. Altes und neues durcheinander gemischt. Größtenteils humoristisch.
- Buch 17 bis 20 ohne Gruppierung, Privatsammlung Yakamochis.
- Buch 17. Gedichte von 730 bis zum ersten Monat (Februar) 748. Darunter auch viele Nachträge zu den früheren Büchern eingestreut.
- Buch 18. Gedichte von 748 bis zum zweiten Monat (März) 750. Von Yakamochi in der Provinz (als Statthalter von Etchū) aufgezeichnet.
- Buch 19. Gedichte von 750 bis zum achten Monat 751 in Etchū aufgezeichnet; und bis zum zweiten Monat (März) 753,

nach der Rückkehr in der Hauptstadt aufgeschrieben. Ältere Nachträge darunter.

Buch 20. Gedichte von 753 bis zum 1./1. (2. Februar) 759. Darunter wieder viele Adzuma-uta von den Grenzwachtbeamten (Sakimori) verschiedener Provinzen, zum Teil mit dem Namen der Verfasser. Das Dialektische kommt nur sehr wenig zur Geltung, fehlt oft ganz; im allgemeinen geringe Verschiedenheit von den Gedichten der Residenzler.

Es werden 561 Verfasser mit Namen genannt, von denen ungefähr 70 Frauen sind. Bedenkt man, daß ein gutes Viertel der Gedichte anonym ist, so wird man diese Zahl wohl noch um wenigstens 200 erhöhen müssen, um die Gesamtzahl der in die Sammlung aufgenommenen Autoren annähernd zu treffen. Die Verfasser rekrutieren sich aus allen Ständen, von Kaisern und Prinzen bis zu Mönchen und Nonnen, niederen Beamten, Arbeitern, Bauern und Fischern; aber die überwiegende Mehrzahl bilden doch die besseren Bewohner der Residenz, vor allen die Höflinge und hohen Beamten.

Schreibung. Textgeschichtliches.

Die Lieder sind durchaus mit chinesischen Zeichen teilweise phonetisch, teilweise ideographisch geschrieben. Man nennt die so gebrauchten Zeichen *Manyō-gana*, diese Schreibweise *Manyō-gaki*, »Manyō-Schreibweise«. Shuntō Shōnin unterscheidet in seinem Werke über den Gebrauch der Schriftzeichen im *Manyōshū* acht Kategorien; auf Einzelheiten ihrer Verwendung einzugehen, würde hier zu weit führen und wäre auch ohne reichliche Verwendung der chinesischen Zeichen zur Illustration unmöglich. Es sei nur erwähnt, daß viele Seltsamkeiten und Künsteleien vorkommen, welche in Ermangelung einer ununterbrochenen Tradition der richtigen Lesung den Gelehrten später viel Kopfzerbrechen verursacht haben. Wie schon erwähnt, schwand bald nach der Sammlung des *Manyōshū* das Interesse an der nationalen Poesie vollständig. Erst gegen Anfang des zehnten Jahrhunderts kehrte man wieder zu ihr zurück, dichtete wieder japanische Lieder und vertiefte sich in die Schätze, die im *Manyōshū* aufgehäuft waren. Letzteres geschah bald nach der Thronbesteigung des Kaisers Murakami (947—967). Da stellte es sich aber heraus, daß in den verflossenen kaum 200 Jahren

schon vieles unverständlich geworden war, daß man nur zu oft keine Ahnung mehr hatte, wie die chinesischen Zeichen des Textes auf japanisch abzulesen seien. Kaiser Murakami tat sofort den richtigen Schritt und setzte eine Kommission von fünf Kennern der Sprache und Litteratur, an ihrer Spitze Minamoto no Shitagō ein, um die ursprüngliche Lesung zu eruieren und dieselbe mit den inzwischen in allgemeinen Gebrauch gekommenen japanischen Kana-Zeichen neben dem Originaltexte zu notieren. Die so festgesetzte Lesung nennt man *Koten*, »alte Lesung« (951). Etwas später wurde abermals von einer Kommission von Sechsen eine Lesung aufgestellt, welche die *Jiten*, »zweite Lesung«, heißt. Trotz aller Bemühungen sollen aber noch 152 Gedichte unlesbar geblieben sein; sie fanden erst in der dritten, der sogenannten *Shinten*, »neuen Lesung«, des gelehrten Priesters Sengaku um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts Erledigung. Die »Neue Lesung« Sengakus liegt allen späteren mit Lesung versehenen Manuskripten und Drucken zugrunde. Die Zahl derselben ist sehr groß, die ältesten gehen ins dreizehnte Jahrhundert zurück. Seit dem Aufblühen der Altertumswissenschaft in der Tokugawa-Zeit ist das *Manyōshū* von allen großen Philologen studiert und kommentiert worden. Die erste epochemachende Erklärung ist das *Manyō-Daishōki* des Priesters Keichū (1640–1701), der sich das Studium des *Manyōshū* zur Lebensaufgabe gemacht hatte und eine Arbeit lieferte, die noch jetzt als grundlegend betrachtet werden muß (31 Bände). Die neueste und größte Ausgabe des Textes mit ausführlichen Erläuterungen und Exkursen ist das auf Kosten des Hofministeriums herausgegebene und prächtig gedruckte 152bändige *Manyōshū-Kogi* des Kamochi Masazumi, ein sehr sorgfältig gearbeitetes und die Ergebnisse der gesamten früheren Forschung berücksichtigendes Werk.

Charakteristik. Gründe des Aufschwungs der Dichtung.

Es läßt sich als selbstverständlich voraussetzen, daß der Inhalt einer so umfangreichen Sammlung von beinahe 4500 Stücken selbst dann einen ungleichen Wert besitzen würde, wenn die Auswahl mit mehr Sorgfalt und Kritik getroffen wäre, als es in der Tat beim *Manyōshū* der Fall ist. Neben vielem Vortrefflichen, aus dem echt und natürlich empfindenden Dichterherzen Hervor-

gegangenen, findet sich auch viel klägliche Dichterlingsarbeit, die zum Teil darin ihre Erklärung findet, daß schon zur Manyō-Zeit die Sitte aufgekommen war, Themata zu stellen, über welche Gedichte zu verfassen waren. Diese Sitte oder vielmehr Unsitte war aber noch bei weitem nicht so im Schwung wie in der klassischen und nachklassischen Zeit, und hat darum damals noch verhältnismäßig wenig Unheil geschaffen. Kontrastiert man den Inhalt des Manyōshū im großen und ganzen mit dem der offiziellen Sammlungen, so muß man jenem den Preis größerer Wärme und Natürlichkeit der Gefühle, einen schlichten, geraden, kräftigen und männlichen Ton zuerkennen, ein Bestreben, der Seelenstimmung ohne übermäßigen Aufwand rhetorischer Kunst Ausdruck zu verleihen. In den Chokusenshū hingegen, und zwar um so mehr, als sie später entstehen, gewinnt die ohne inneren Antrieb berechnend schaffende Reflexion, das Haschen nach geistreichen Bildern und Gedanken, das Zurschautragen einer weiblich-weichlichen erkünstelten Sentimentalität, kurz, die hohle Spielerei mit den poetischen Ausdrucksmitteln, immer mehr die Oberhand; die Poesie weicht nach und nach der Poetasterei. Am wenigsten zeigen sich diese Mängel noch in der ältesten Sammlung, dem Kokinshū, und weiter im Shin-Kokinshū, und wenn man eine Auswahl von Kurzgedichten treffen wollte, die nach Inhalt und Form zugleich vortrefflich sind, so würde man wohl in diesen beiden letzteren reichere Ausbeute finden als im Manyōshū. In seinen Naga-uta besitzt dieses aber einen Schatz, den wir als das kostbarste Vermächtnis der gesamten japanischen Poesie bezeichnen müssen.

Die Gedichte des Manyōshū, auch die Langgedichte, sind fast alle Lyrik, und zwar Gefühlslyrik. Episches ist selten, aber doch in einigen so anziehenden Beispielen vorhanden, daß man es aufs tiefste beklagen muß, diese vielversprechenden Ansätze zu einer nationalen Balladenlitteratur nicht weiter verfolgt zu sehen. Ich verweise auf die schlichte, rührende Ballade »Jung Urashima der Fischer«, die ich in den Dichtergrüßen aus dem Osten¹⁾ ziemlich wörtlich übertragen habe, und auf das folgende nur mit Auslassung einiger schwer wiederzugebenden Makurakotoba ganz wortgetreu übersetzte »Gedicht, verfaßt beim An-

¹⁾ Leipzig, C. F. Amelangs Verlag. 7. Aufl. 1902.

blick des Grabes der Jungfrau von Unai« von Takahashi no Mushimaro, IX, 122. Die Prosauübertragung verlöscht freilich den Reiz des Originals, gestattet aber dem Leser den genauesten Einblick in die Struktur des Gedichtes.

•Seit der Zeit ihres zarten Wuchses im Alter von acht Jahren, bis sie [zur Jungfrau erwachsen] das Haar im Doppelschopf aufband, liefs sie selbst vor den nächsten Nachbarn sich nicht blicken, die Maid von Unai in Ashinoya. Wie eine Puppe im Kokon hielt sie sich eingeschlossen. Darob betrübten sich gar viele und suchten ihren Anblick zu erhaschen und warben um sie, [und die Freier folgten so dicht hintereinander] dafs sie gleichsam eine Hecke um sie bildeten. Nun war da ein Mann namens Chinu und ein andrer aus Unai, die strebten und wetteiferten und warben nebeneinander um sie. Und als sie beide den Griff ihrer [scharf] geschmiedeten Schwerter fester packten, den Bogen aus Shiramaholz in der Hand und den Köcher auf dem Rücken sich streitend Aug' in Auge gegenüberstellten, entschlossen [für sie] sich selbst ins Wasser zu stürzen, selbst ins Feuer zu springen, da sprach unser Liebchen zu ihrer Mutter: •Wenn ich sehe, dafs um meinetwillen, die ich gering bin wie eine gewöhnliche Armspange, die tapferen Männer miteinander streiten [und sich töten werden], wie kann ich da den [den ich liebe]¹⁾, zum Mann bekommen, auch wenn ich selbst am Leben bleibe? So will ich denn im Hades [auf meinen Geliebten] warten. Und in der Nacht, da sie vor heimlicher Sehnsucht — heimlich wie ein verborgener Sumpf — jammernd verging, erschien es dem Mann von Chinu im Traum [dafs sie ihr Leben geendet hatte], und alsbald folgte er ihren Spuren. Der zurückgebliebene Mann von Unai blickte [verzweifelnd] zum Himmel empor, schrie und heulte, stampfte den Boden mit den Füfsen, zähneknirschte und wütete, und um dem Genossen nicht nachzustehen, umgürtete er sich mit dem kleinen Schwert, das er zu tragen pflegte, und brach auf, sie überall, so weit wie die Schlingpflanze Tokoro-dzura sich ausbreitet, zu suchen.

Da versammelten sich die Verwandten, und auf dafs es ein Denkmal sei durch lange Reihen von Geschlechtern und dafs die Nachkommen bis zu den fernsten Geschlechtern fort und fort sich davon erzählen möchten, legten sie das Grab des Mädchens in der Mitte an und errichteten hüben und drüben die Gräber der Männer.

Als ich dies hörte, wie habe ich, ach! gewehklagt! als sei ich selbst soeben in Trauer, und kannte jene doch nicht!•

I. Nachgesang.

•Wenn ich im Gehen und wenn ich im Kommen das Grab des Mädchens von Unai erblicke, so kann ich mich des Klagens nicht erwehren.•

¹⁾ Nach einem anderen Gedichte ist es Chinu, den sie liebt.

II. Nachgesang.

»Die Zweige der Bäume auf dem Grabe [des Mädchens] neigen sich nach der einen Seite hinüber. So scheint sie, wie ich auch hörte, ihre Neigung dem Mann von Chinu zugewendet zu haben.«

Mit Vorliebe handeln die Gedichte von den Freuden und Leiden der Liebe — einer natürlichen, naiven Geschlechtsliebe ohne besondere Schwärmerei und Vergeistigung —, von der Macht und Pracht des seit dem Zeitalter der Götter bestehenden Herrscherhauses, von Ehrfurcht vor den Göttern und Ahnen, von der einsamtraurigen Stimmung auf der Reise fern von den Lieben der Heimat, von der Trauer über teure Verstorbene. Die schmerzlichen, sehnächtigen Stimmungen, sozusagen die Nachtseiten des Gemütes, finden im allgemeinen treffenderen Ausdruck und sind auch der Zahl nach weit häufiger als die Stimmungen der Lust. Dies ist aber strenggenommen im japanischen Volkscharakter ursprünglich nicht begründet, indem derselbe mehr zu einer heiteren Lebensauffassung neigte, was wir schon bei den Liedern der archaischen Periode bemerken konnten. Zu feierlichem Ernst, zu klingender, majestätischer Wortfülle schwang sich die japanische Seele im gegebenen Momente auf, wie die Norito beweisen. Der grüblerische Pessimismus aber, den wir im Manyōshū hin und wieder antreffen und der noch später in der Litteratur sich so breit macht, die poetischen Klagen über den Tod verstorbener Fürsten und Verwandten, und dergleichen mehr, sind von außen auf japanischen Boden verpflanzt worden. Je unverfälschter die Gedichte des Manyōshū das japanische Denken und Fühlen jener Zeit widerspiegeln, um so weniger läßt sich der Einfluß des Buddhismus und ganz besonders der chinesischen Litteratur auf sie verkennen. Die Kultur jener Zeit war eben durch diese beiden Faktoren befruchtet und neu geboren worden, und mußte notwendig auch der Litteratur ihren Stempel aufprägen. Durch das Studium der chinesischen Poesie hat sich der Gesichtskreis der Dichter für die Wahl der Stoffe außerordentlich erweitert: eine Reihe von Themen, an die man früher nicht im entferntesten gedacht hatte, wurden jetzt, und zwar mit Vorliebe, behandelt. Ich denke hierbei vor allem an Blumen und Blüten, den erfreulichen Frühling und melancholischen Herbst; an die Rolle, welche Mond, Nachtigall, Kuckuck, Insekten usw. spielen. Auf alle

diese Dinge als Objekte poetischer Darstellung wurde das Auge der japanischen Dichter durch die Chinesen gelenkt. Sie lernten von ihnen auch das Wie der Behandlung und suchten auf denselben Ton der Empfindung wie ihre Vorbilder zu kommen. Mit merkwürdiger Beweglichkeit und Anpassungskraft haben sich die Japaner in die ihnen zuerst fremde, aber zweifellos eine sympathische Saite in ihnen berührende Gefühls- und Gedankenwelt der chinesischen Dichtungen hineingelebt und sich dieselbe so vollkommen zu eigen gemacht, daß sie von nun an ein wesentliches Element ihrer eigenen Seele bildet. Zum Studium der älteren chinesischen Poesie diene namentlich das Wen-hsüan. In diesem finden sich Gedichte auf Verstorbene, Klagen über den Tod der Gattin, die sicherlich die erste Anregung zu Elegien, wie Hitomaros »Elegien als er nach dem Tode seiner Gemahlin mit blutigen Tränen trauernd jammerte« (II, 105 und 106), gaben. Dazu kam die zeitgenössische Poesie der T'ang-Dynastie (seit 618), und es darf wahrlich nicht als ein Zufall betrachtet werden, daß die erste Blütezeit der japanischen Dichtkunst in einen Zeitraum fällt, wo drüben auf dem Kontinent, mit dem man seit Anfang des siebenten Jahrhunderts in den regsten Verkehr getreten war, die schöne Litteratur in nie vordem gesehener Pracht und Fülle erblüht war. Von den bedeutenderen Autoren im Manyōshū sind namentlich Yamonoe no Okura, Ōtomo no Tabito und Ōtomo no Yakamochi als solche zu nennen, in deren Dichtungen sich der chinesische Einfluß vielfach zeigt. Das Lob des Weines, der Trunkenheit, einer derbnatürlichen Ungezwungenheit, welches Ōtomo no Tabito in einer Serie von 13 Tanka singt, folgt chinesischen Vorbildern:

III, 91: Statt Sorgen sich zu
 machen
Um das, was doch nicht Nutzen
 bringt,
Wär's besser, daß voll Sake
Man einen Becher trinkt.

III, 92: Ein trefflich Wort für-
 wahr
Sprach jener große Weise
Der alten Zeit,
Als einen Weisen
Den Sake er geheissen.

III, 93: Was die alten
Sieben weisen
Männer auch
Am liebsten hatten,
Soll der Wein gewesen sein.

III, 96: Wenn ich nicht wäre
Was ich nun einmal bin, ein
 Mensch,
Möcht' ich am liebsten
Wohl eine Sake-Flasche sein,
Um mich recht vollzusaugen mit
 Wein.

- | | |
|---|---|
| <p>III, 98: Und wär's der Schatz
 sogar,
 Den man den unschätzbaren
 nennt,
 Wie könnt' er zu vergleichen
 sein
 Mit einem einz'gen Bècher Wein?</p> <p>III, 99: Edelsteine selbst,
 Die nächtlich leuchtend flimmern,
 Wie könnten sie
 Dem Reiswein sich vergleichen,
 Defs Trunk die Sorgen bricht?</p> <p>III, 100: Viele Arten gibt es
 zwar,
 In der Welt sich zu ergötzen,</p> | <p>Doch die lustigste von allen
 Ist: sich herzlich vollzutrinken
 Und ins graue Elend sinken.</p> <p>III, 101: Wenn's nur auf dieser Erd'
 Immer recht lustig geht,
 Nichts mir gebricht;
 Ob ich im Jenseits dann
 Wurm oder Vogel werd' ¹⁾,
 Kummert mich nicht.</p> <p>III, 102: 's ist nun doch einmal so:
 Alles was kreucht und lebt
 Muß einst dahin,
 Laßt mich drum lustig sein,
 Während ich hüben in
 Dieser Welt bin.</p> |
|---|---|

Bei den Hofbanketten spielte das Improvisieren eine große Rolle; man bot jetzt dem Kaiser japanische Uta dar, wie es in China mit den Shi und Fu geschah. Manche Gedichte des Manyōshū behandeln dieselben Themen wie einige im Kwaifūsō aufgeführte Shi, z. B. Hitomaros Gedicht auf den Palast in Yoshinu, was eher dafür spricht, daß die Wahl solcher Themen vom chinesischen Geschmack beeinflusst war, als daß japanische Stoffe in Shi behandelt worden wären.

Eine Anzahl von Gedichten sind aus der buddhistischen Weltanschauung herausgeboren; doch haben die Dichter aus der reichen Fülle buddhistischer Vorstellungen nur die besonders markante pessimistische Auffassung der Welt als eines vergänglichen, wertlosen Nichts, als eines trüben Jammertals voll Leiden und Enttäuschungen, als einer »staubigen« Welt, der man entsagen, aus der man möglichst rasch ins Nirvana entfliehen muß, poetisch verwertet und diesen Grundgedanken in unendlichen Variationen gestaltet. Dagegen findet sich nichts, was auf den Kult oder die Sagen und Märchen des Buddhismus Bezug nähme. In dieser Beziehung haben die Dichter in ihren Dichtungen stets die nationale Eigenart rein bewahrt und zeigen sich als Verehrer der alten Götter und Überlieferungen, wenn sie auch als Menschen ihr Heil in den Lehren Buddhas suchen. Der Aus-

¹⁾ Anspielung auf die buddhistische Lehre von der Seelenwanderung.

druck der Treue gegen den angestammten Fürsten, den Abkömmling der hehren Sonnengöttin, dem von den Göttern selbst dies irdische Reich der unzähligen Inseln des üppigen SchilfgefilDES zugewiesen ist, bildet einen hervorstechenden Zug in der Physiognomie dieser Gedichte. Dadurch unterscheidet sich das Manyōshū auffallend von den späteren Sammlungen, in denen von dieser patriotischen Gesinnung kaum noch eine Spur zu entdecken ist. Es hat das seine gewichtigen Gründe in der Entwicklungsgeschichte der inneren Zustände des Landes. In der Manyō-Zeit ist das Kaisertum der Mittelpfeiler des Staates, kräftig und selbstbewußt, das wirkliche Zentrum der Herrschaft über das Land. Dann aber tritt eine allmähliche Verschiebung der politischen Verhältnisse ein: die aktuelle Herrschermacht geht an die Glieder der Fujiwara-Familie, dann an die aufstrebenden Militärklane der Taira- und Minamoto-Familien über; der Hof erschlappt in sittlicher Entartung; die Kaiser, zum großen Teil nur Kinder, die man beseitigte, wenn sie die Jünglingsjahre erreichten, bleiben zwar theoretisch, was sie waren: Halbgötter auf dem Throne, aber in Wirklichkeit sind sie Schatten ohne substantielle Macht. Bei solchen Zuständen konnte man in der Poesie nicht mehr jene hymnenhaft klingenden Lobpreisungen des Kaisers als eines leibhaftigen Gottes erwarten; auch der Buddhismus, welcher nach und nach die nationale Religion, den Schintoismus, beim Volke fast ganz verdrängte, hat gewiß sein Teil dazu beigetragen. Die im Glück und Unglück unwandelbare Treue gegen den Fürsten, die sich in den Liedern des Manyōshū ausspricht, der feste, männliche Ton kontrastiert merkwürdig mit dem Geist und der Stimmung der chinesischen Lyrik der T'ang-Dynastie, mit den berühmten »Ausgewählten T'ang-Gedichten« (T'ang-shi hsüan). Hier fast nur Klage und Trauer und durch die ästhetische Urbanität der Chinesen kaum verdecktes Mißwollen, denn die Marken des Reiches wurden von Barbaren bestürmt, das Blut von Hunderttausenden floß, die Schatzkammern waren leer, die Söhne mußten zum Kampf an die Grenze. Zwar offenbart sich auch hier fast überall der Opfermut des Volkes, aber wir sehen nicht jene Treue zum Kaiser, wie in den Manyō-Gedichten ausgedrückt, denn bei den Chinesen zieht sich der Kaiser, dessen Regierung von Unheil heimgesucht wird, auch das Mißwollen des Volkes zu.

Den zwei von ausen herbeigekommenen Befruchtern der japanischen Poesie schließt sich ein dritter, einheimischer an: die Norito. Diese dienten zwar rituellen Zwecken und stellen in Prosa abgefalste Gebete dar, aber sie wenden sich doch so sehr an Gemüt und Phantasie und bedienen sich in solchem Maße der Schmuckmittel des poetischen Stiles — in der Vervollkommenung des Parallelismus übertreffen sie die archaischen Gedichte bei weitem —, daß wir sie als hervorragende Vertreter der antiken Poesie betrachten durften. Es scheint, daß der pomphaft-feierliche Stil der Norito mit seinen epischen Deklamationen über die Taten der Götter und Ahnen in der Urzeit um die Wende des achten Jahrhunderts ganz besonders beliebt war, denn abgesehen von der Wahrscheinlichkeit, daß einige der wichtigeren Norito um diese Zeit entstanden sein werden, fanden wir denselben Stil in den älteren und besten Semmyō, und finden ihn auch in einer ganzen Reihe von Nagata des Manyōshū. Der erste japanische Poet, der den Namen eines Dichters wirklich verdient, von dem wir nicht nur einige vereinzelte Gelegenheitsverse, wie sie so mancher schlecht und recht macht, sondern eine größere Anzahl beachtenswerter Gedichte besitzen, ist Hitomaro. Seine Dichtungen, am Ende des siebenten und Anfang des achten Jahrhunderts entstanden, stehen zeitlich am Eingang der Nara-Blüteperiode. Aber nicht das allein. Bei der allgemeinen Verehrung, welche seine Gedichte genossen, und der Nachahmung, welche sie infolgedessen fanden, haben sie die zeitgenössischen Dichter und die der nächstfolgenden Jahrzehnte aufs stärkste beeinflusst, in der Form sowohl als auch im Inhalt. Nun braucht man aber die Langgedichte Hitomaros mit den Norito nur flüchtig zu vergleichen, um sofort eine nahe Verwandtschaft zwischen ihnen zu erkennen; in beiden dieselbe Stimmung; dieselbe ernste, feierliche, hymnenhafte Ausdrucksweise; dieselbe Neigung, mit der Erschaffung der Welt, den Beratungen der Götter und dem Herabsteigen des Sonnen-Enkels auf die Erde einzuleiten. Hitomaro hat seinen poetischen Geschmack unverkennbar an den Norito gebildet, und sein Beispiel ist auch für andere Dichter maßgebend geworden. Der chinesische Einfluß ist bei ihm verschwindend gering gegenüber dem, welchen die Norito auf ihn ausgeübt haben; er bewahrt überhaupt die nationale Eigenart am deutlichsten, ist ein glühen-

der Patriot und Verehrer der alten Götter, ein Schintoist und Royalist vom reinsten Wasser.

Die Dichter und ihre Dichtungen.

710
162
48
11 7 10 12 14
59
Kaki-no-moto no Hitomaros Lebensumstände sind leider unbekannt. Nach einer unzuverlässigen Überlieferung wurde er gegen 662 in der Provinz Yamato geboren. Einige wenige Punkte lassen sich aus den Beischriften zu seinen Gedichten erschliessen. Er war aus ziemlich niederem Stande, trat mit 26 Jahren in Hofdienste, zunächst als Gefolgsmann des Prinzen Kusakabe, nach dessen Tod als Manne des gleichfalls früh verstorbenen Prinzen Takechi. Beide begleitete er auf ihren Ausflügen in der Umgebung der Residenz, wobei vielfach Gedichte entstanden; auf beider Tod hat er Elegien gedichtet. Als kaiserlicher Sendling ging er später nach Tsukushi und Sanuki und starb schliesslich gegen 710 im Alter von etwa 48 Jahren in der Provinz Iwami. Sein Grab soll im Kakinomoto-dera (bud. Tempel) des Distrikts Soegami von Yamato sein. Jedenfalls blühte er in der Regierungszeit von Jitō (687—697) und Mommu (697—707). Im Manyōshū stehen von ihm 17 Langgedichte und 59 Kurzgedichte von verschiedenstem Inhalt: Elegien, Lieder der Liebessehnsucht, Gedichte bei Jagden und Ausflügen, Glückwunschlieder und dergleichen. Sie sind durchweg ernst, edel, aufrichtig in der Empfindung, bald erhaben und kräftig im Ton, bald mehr zierlich fein. Die Nachwelt hat ihm das Prädikat eines Ka-sei oder Ka-sen, »Weisen oder Heiligen der Dichtung«, beigelegt, ein für seine Talente zwar etwas übertriebenes Lob, das man ihm aber in Anbetracht des Umstandes, daß er eine neue Ära heraufgeführt hat, immerhin gönnen kann.

Gedichte von Hitomaro.

I, 29. Als die Kaiserin Jitō sich nach dem Palaste in Yoshinu begab:

Wenn unsre allherrschende
Grosse Herrin,
Damit sie als Gottheit
Sich göttlich vergnüge
Im wasserfallbildenden Wassergebiete
Des Yoshinu-Flusses,

Wie der Vollmond so vollkommen Wär' das Land,* — so dachten alle, Die im weiten Reiche wohnen, Und wie auf ein großes Meerschiff Setzten sie auf dich die Hoffnung, Blickten auf und harrten deiner Wie aufs Himmelsnafs man wartet. Doch — wie kam es in den Sinn dir? — Auf dem Hügel von Mayumi	Liefest des Palastes Pfeiler Hochaufragend du errichten, Bautest eine hehre Wohnung ¹⁾ ; Jeden Morgen bleibst du sprach- los — — — Viele Sonnen, viele Monde Sind seitdem dahingegangen, Und des Prinzen Mannen wissen Nicht, wohin den Schritt sie lenken.
---	--

II, 102. Gedichtet zur Zeit seines einjährigen Aufenthaltes an der Grabstätte des Prinzen Takechi²⁾. Dieses längste Naga-uta der Sammlung hat 149 Verse, der Verszahl nach also etwa die Länge von Schillers Taucher (162 Verse), wobei aber zu beachten ist, daß inhaltlich im Durchschnitt jeder Schillersche Vers zwei Versen des japanischen Gedichtes gleichzusetzen ist. Also selbst das längste Langgedicht hat nur einen mäßigen Umfang. Ich gebe aus ihm nur einen Auszug, die Beschreibung eines Kriegszugs des Prinzen (im Original 36 Verse):

Da gürtete er das Schwert
Um seinen erhabenen Leib,
Da faßte er den Bogen
In die erlauchte Hand
Und führte das Heer des Kaisers.
Die Trommeln tönnten wie des Donners Rollen,
Die Hörner schmetterten, daß man erschrak
Wie vor des Tigers feindlichem Gebrüll.
Es flatterten die hochgehaltenen Fahnen
Wie Feuer, die man auf dem Felde zündet
Im Frühlingsanfang, und die flackernd züngeln
Vom Wind dahingetrieben. Das Getön
Der Bogenkerben aus der Hand der Schützen
Erscholl so schrecklich, daß man einen Sturm
Durch tiefbeschneiten winterlichen Wald
Hinwirbeln glaubte, und wie mächt'ger Schneefall
So flogen dicht die Pfeile durcheinander.

III, 25. Ein Kurzgedicht, in Erinnerung an die Zeit, wo der Kaiser Tenji (662—671) in Ômi regierte:

¹⁾ Anspielung auf die Beisetzung des Prinzen.

²⁾ Kronprinz Takechi, älterer Bruder des Prinzen Hinameshi (vergl. das vorhergehende Gedicht), starb am 13. August 696.

Wenn ihr, Chidori¹⁾!
Des Abends auf den Wellen
Des Sees von Ōmi²⁾ schreit,
Weckt ihr im trüben Herzen
Erinn'ung alter Zeiten.

Das folgende ist in den »Liedern der hundert Dichter« (Anfang des dreizehnten Jahrhunderts zusammengestellt), wo es Nr. 3 bildet, dem Hitomaro zugeschrieben, steht aber im Manyōshū Buch XI ohne Angabe des Verfassers. Man könnte die Verfasserschaft daher bezweifeln.

Ach, wie könnt' ich allein
Schlafen die lange, lange Nacht,
Lang wie der wallende
Schweif des Kupferfasanen
Auf dem breitfüßigen Berge!

Während Hitomaro besonders der Darstellung der subjektiven Gefühle von Freud und Leid im Menschenleben seine Aufmerksamkeit zuwendet, neigt die Muse des um einige Jahrzehnte jüngeren Akahito mehr zu einer objektiv gehaltenen Gefühlslyrik, in der die Naturbetrachtung die Hauptrolle spielt.

Yamabe no Akahito lebte und dichtete zur Zeit der Regierung des Kaisers Shōmu (724—748) und diente als Gefolgsmann am Hofe des Kaisers, den er auf Reisen in die Provinzen Ki, Yamato, Iyo usw. begleitete, bei welchen Gelegenheiten allerlei Gedichte entstanden, z. B. beim Besuch der Thermalbäder von Iyo auf der Insel Shikoku (III, 77 gedenkt des ehemaligen Besuchs dieser Bäder durch den Kronprinzen Shōtoku-taishi), beim Besteigen des Berges Kamioka in Yamato (III, 78) usw. Auch über sein Leben fehlen alle Data. Als Dichter ist er von jeher, wie die Vorrede Tsurayukis zum Kokinshū beweist, dem Hitomaro gleichgeschätzt worden: beide gelten als die hervorragendsten Heroen der Dichtkunst; beiden hat man das Prädikat Ka-sei erteilt; beider Namen werden oft in den einzigen Ausdruck Yama-Kaki (abgekürzt aus Yamabe und Kakinomoto, wie man im Englischen P and O statt Peninsular and Oriental sagt) »Berg-Persimmon« zusammengeschmolzen. Nur macht man den Unterschied, daß man Hitomaro mehr wegen

¹⁾ Regenpfeifer.

²⁾ Der Biwa-See.

seiner Naga-uta schätzt, während man die Stärke Akahitos in dessen Kurzgedichten erblickt, so daß sie also in Behandlungsweise und Form gewissermaßen Gegensätze zueinander bilden. Auch Akahito ist würdevoll, schlicht und ungekünstelt im Ausdruck, hält sich innerlich vom Chinesentum frei, zeigt Beeinflussung durch die Norito.

Gedichte von Akahito.

III, 75. Beim Anblick des Fuji-Berges.

Wenn aus weiter Ferne nach dem Himmelsfeld empor ich blicke, Und den Fuji-Berg in Suruga Seit der Zeit, wo Erd' und Himmel Einst sich voneinander trennten, Hoch erhaben ragen sehe, Wird sogar der Glanz der Sonne, Die am Himmel leuchtend wandelt, Mir verdunkelt, und des Mondes	Lichtstrahl scheint sich zu ver- bergen. Selbst die weißen Wolken zagen Über ihn hinwegzuschweben, Und der Schnee fällt unaufhörlich Auf ihn nieder. Diesen hohen Fuji-Gipfel wird man ewig Fort und fort zu preisen wissen, Von ihm singen, von ihm sagen Zu den spätesten Geschlechtern.
---	---

Nachgesang.

Aus Tagos Busen
Fahr' ich hinaus — da seh' ich
Daß glänzend weiß
Auf Fujis hohem Gipfel
Der Schnee gefallen.

VI, 64. Die tapfern Männer
Ziehn aus zur muntern Hofjagd,
Die Jungfrau aber
Mit langem, rotem Schleppkleid
Gehn dort am saubern Strande.

VIII, 7. Auf die Frühlingsflur
Blauveilchen zu pflücken
War ich gekommen;
So reizend war's, daß ich blieb
Die Nacht dort zu verschlafen.

VIII, 8. Wenn auf dem breiten
Berge die Kirschenblüten
Viel Tage lang
So herrlich weiter blühten,
Wer würde sie so lieben?

(Das Wohlgefallen an den blühenden Kirschen wird durch das Bewußtsein ihres schnellen Abblühens verstärkt. Kirschblütenpracht ist ein beliebtes Symbol für Vergänglichkeit.)

VIII, 9. Dem Liebsten mein
Gedacht' ich sie zu zeigen,
Die Pflaumenblüten.
Nun schneit's — und ich vermag nicht
Blüten und Schnee zu scheiden.

Den beiden genannten Dichtern zwar nicht ganz ebenbürtig erachtet, aber doch als ihnen am nächsten rangierend gelten Okura und Yakamochi. Bei beiden, welche ausgezeichnete Kenner der chinesischen Litteratur waren, ist ein bedeutender und direkter chinesischer Einfluß zu erkennen, sowie auch die Einwirkung des buddhistischen Geistes, der um diese Zeit außerordentlich mächtig wurde. Kaiser Shōmu war ein eifriger Anhänger des Buddhismus; die buddhistische Kunst blühte, zahlreiche Tempel wurden errichtet und verschwenderischer Luxus bei ihrem Bau getrieben. Dabei wurde aber die Disziplin der Regierung lockerer, und unter seiner Nachfolgerin Kaiserin Kōken (749—758), welche abdankte, Nonne wurde und als Kaiserin Shōtoku noch einmal den Thron bestieg (765—769), konnte es der herrschsüchtige Priester Dōkyō sogar wagen, tatsächlich die Regierung an sich zu reißen und sich als künftigen Thronerben zu gerieren. Wenn dies auch schließlic vereitelt wurde, so ersieht man doch daraus, was für eine Macht der Buddhismus und seine Vertreter geworden waren.

Yamanoe (Yama-no-ue) no Okuras Geburtsjahr ist nicht genau bekannt. Er ist ein Zeitgenosse Akahitos, starb im Jahre 733, und da er nach der Überlieferung 74 Jahre alt geworden sein soll, wird er gegen 660 geboren sein. Die Gedichte, welche wir im Manyōshū von ihm besitzen, stammen aber nur aus den letzten sechs Jahren seines Lebens. 724 wurde er als Statthalter nach Chikuzen auf der Insel Kyūshū geschickt, wo er mit Yakamochis Vater, dem schon erwähnten Ōtomo no Tabito, bekannt wurde. Dieser Bekanntschaft haben wir es wahrscheinlich zu verdanken, daß wenigstens Okuras Gedichte aus seinen letzten Lebensjahren in Yakamochis Hand gerieten und ins Manyōshū aufgenommen wurden. Eine im Manyōshū wiederholt zitierte

eigene Liedersammlung Okuras, genannt Ruishū-karin, ist leider verloren gegangen. Okura war ein vollendeter Meister der chinesischen Sprache und Litteratur und hat zahlreiche chinesische Essays und Gedichte geschrieben; auch seine japanischen Gedichte, die fast alle im fünften Buche stehen, haben meistens längere in elegantem Chinesisch geschriebene Einleitungen in das behandelte Thema. Er hat sich auch als Kanzler der japanischen Gesandtschaft (Kentō Shōroku) lange in China aufgehalten, ehe er in der Heimat zu den höheren Ehrenämtern emporstieg. Von Konfession war er Buddhist. Seine Gedichte zeichnen sich durch ganz besondere Kraft der Empfindung aus, und im Gegensatz zu den Idealisten Hitomaro und Akahito kann man ihn einen entschiedenen Realisten nennen. Er greift sich Stoffe selbst aus dem niederen Volksleben heraus, an deren Behandlung kein anderer gedacht hätte, und wenig bekümmert um Feinheit und Glätte des Ausdrucks, bedient er sich unbedenklich nicht selten der gewöhnlichen Sprache des Alltagslebens. Die japanischen Kritiker, immer geneigt, zu viel Gewicht auf die Form zu legen, werfen ihm dies stets tadelnd vor, während ich meine, daß es wohltuend berühre, in dem ewig harmonischen Plätschern der Wellen einmal eine Dissonanz zu hören. An poetischem Talent dürfte Okura den vorher genannten beiden Dichtern nur wenig, wenn überhaupt, nachstehen, an Originalität übertrifft er sie sonder Zweifel.

Gedichte von Okura.

V, 86. Frage und Antwort über die Armut¹⁾.

In der Nacht, wo der Wind
Sich zum Regen gesellt,
In der Nacht, wo der Regen
Zum Schnee sich gesellt,
In der unerträglich frostigen Nacht:
Mit den Zähnen zerstücke
Ich hartes Salz,
Schlürfe heiße Lösung
Von Sake-Trebern,
Und räuspernd und niesend und wieder niesend
Zupfe und streichle den winzigen Bart ich,

¹⁾ Der Dichter versetzt sich in die Lage eines Armen, der in der Mitte des Gedichtes einen noch Ärmeren anredet und darauf die Antwort bekommt, welche die zweite Hälfte des Gedichtes ausmacht.

Und spreche prahlend: »Aufser mir
Gibt's Menschen wohl keine!«
Doch da es so kalt ist, zieh ich die hanfene
Decke des Lagers mir über den Körper,
Hülle mich ein in die Schulterkleider
Aus Leintuch, so viel ich nur habe.
Doch gibt es noch andre, die ärmer als ich sind:
Deren Vater und Mutter in den kalten Nächten
Wohl hungern und frieren, deren Weib und Kinder
Mit heißen Tränen um Hilfe flehen.
»Wie bringst du dein Leben zu solcher Zeit zu?«

»Weit ausgedehnt sind zwar Himmel und Erde,
Für mich jedoch sind sie eng geworden;
Klar und hell zwar sind Sonne und Mond,
Für mich jedoch geben sie nicht ihr Licht.
Geht's allen wohl so, oder mir nur allein?
Zwar bin ich ein Mensch — ein seltenes Glück! —
Und menschenmälsig bin ich geboren;
Doch muß ich immer in Lumpen mich kleiden,
Ungefütterte hanfene Kleider,
Die zerrissen mir von den Schultern
Seetang-gleich herunterhängen.
Und in der überhängenden Hütte,
Der schief zur Seite geneigten Hütte
Auf nacktem Boden streue ich Stroh hin:
Vater und Mutter mir zu Häupten,
Weib und Kinder zu meinen Füßen
Liegen um mich und klagen traurig.
Kein Rauch steigt auf von der Stätte des Herdes,
Im Kessel spannen sich Spinnengewebe,
Und keiner denkt selbst ans Kochen des Reises.
Und wie sie alle liegen und weinen
Mit kläglichem Stimm gleich Nuye-Vögeln,
Da ruft — um wahr zu machen das Sprichwort,
Dafs man kürzer noch schneidet, was ohnehin kurz ist —
Die Stimme des Schulzen, der draussen steht
Vor dem Schlafgelaß und zur Frone fordert,
In der Hand die Peitsche.
So grausam ist die Ordnung der Welt?!«

Nachgesang.

Zwar halt' ich die Welt
Für elend, beschämend;
Doch kann ich leider
Auf Flügeln ihr nicht entfliehn,
Da ich kein Vogel bin.

V, 4. Der heilige Buddha lehrte mit seinem goldenen Munde:
»Ich liebe die Menschheit ebenso sehr wie meinen [einzigen Sohn]
Rāhula.« Und weiter sagte er: »Keine Liebe ist größer als die zu
den eigenen Kindern.« So fühlte also sogar der Weiseste aller Weisen
Liebe zu seinem Kinde. Wie viel mehr müssen dann erst die gewöhn-
lichen Leute der Welt ihre Kinder lieben? (So weit die chinesische
Vorrede.)

Wenn eine Melone ich esse,
So denke ich meiner Kinder;
Wenn eine Kastanie ich esse,
So wächst meine Sehnsucht nach ihnen.
Woher wohl kamen sie mir?
Sie schweben wie Schatten vorm Auge mir,
Dafs keine Ruhe ich finde im Schlaf.

Nachgesang.

Was sollen Silber mir,
Gold und Edelsteine?
Nicht schönere Schätze
Wüfst' ich zu nennen, als Kinder:
Nichts kann sich ihnen vergleichen.

V, 51. Die Pflaumenblüte
Erschien im Traum mir, sprechend:
»Sieh, wie ich schön bin!
Lafs nicht umsonst mich fallen,
Auf deinem Wein lafs mich schwimmen!«¹⁾

VI, 41. Auf dem Krankenbett.

Ein rechter Mann —
Sollt' er vergebens leben
Und nicht bewirken,
Dafs noch nach tausend Jahren
Von seinem Ruhm man spreche?

In den Gedichten Buch VIII, 96—105 behandelt Okura das
beliebte chinesische Thema von dem Liebesverhältnis zwischen
dem Hikoboshi (chin. K'ien-Niu, Kuhhirt, Stern Aquila) und der
Tanabata (chin. Chih-Nü, Weberin, Stern Vega), die durch den
Himmelsfluß, die Milchstrafse, getrennt sind und nur in der
siebenten Nacht des siebenten Monats im Herbst zusammen-

¹⁾ Pflaumenblüten werden in die Weinschale getan, um den Wein
aromatischer zu machen, ebenso wie man Kirschblüten in Tee oder
heißes Wasser tut.

kommen dürfen. Eines davon, VIII, 98, ist ein Langgedicht mit zwei Hanka und lautet wörtlich in Prosa:

»Der Hirtenknabe und die Weberin stehen sich schon seit der Zeit, wo Himmel und Erde sich voneinander trennten, am Flusse [bei dessen Laut kaha man an koha »Härte«] der Reismatten [denkt], gegenüber. Wie unruhig sind sie in trüber Stimmung, wie unruhig in kläglichem Stimmung, wenn ihre Blicke über die blauen Wellen nicht zueinander reichen, und ihre Tränen beim Anblick der weissen Wolken ausgeweint sind! Sollen wir denn nur immer so seufzend dahinleben, nur immer so von Liebessehnsucht gequält dahinleben? Oh! daß wir doch ein rotangestrichenes Boot hätten; oh! daß wir doch mit Edelsteinen rundum besetzte Ruder hätten! Dann würde ich in der Morgenstille rudern hinüberfahren, auf der Abendflut rudern hinüberkommen. Dann würde ich am Himmelsflusse das Hire-Tuch, vermittelst dessen [du] am sonnenbeschienenen Himmel fliegst, unter uns ausbreiten [zum Lager] und mit dir, die Juwelenarme der schönen Juwelenarme umeinander schlingend, viele Male schlafen, auch wenn es nicht die Herbstzeit ist«¹⁾.

Der jüngste und fruchtbarste unter den vier Hauptdichtern des Manyōshū, Ōtomo no Yakamochi, hat sich stets von allen der größten Beliebtheit erfreut. Das vornehme, dem erblichen Wehrstand angehörige Geschlecht der Ōtomo (d. i. Große Gefolgschaft [des Kaisers]; sie waren die kaiserliche Garde des Altertums) ist in der Sammlung mit mehr Dichtern vertreten als irgend ein anderes, was seinen Grund teils in der weiten Verbreitung dieser Familie hat, zumeist aber dem Umstand, daß ein Mitglied derselben der Kompilator der Sammlung war, zuzuschreiben sein wird. Ausser Yakamochi und seinem Vater Tabito, der bis zum Dainagon (Oberstaatsrat) avancierte, sind besonders zu nennen des letzteren jüngere Schwester Edeldame Sakanoe, welche auch ihres Neffen Yakamochi Schwiegermutter wurde; sodann deren beide Töchter; sodann die Männer Ikenushi, Adzumbito, Sukunamaro, Fumimochi, Miyori, Momoyo usw.

¹⁾ Verfaßt beim Anblick der Milchstraße am 7. 7. 729. Zur chinesischen Sage vgl. Mayers, Chinese Reader's Manual, Nr. 311. Das Hire war im Altertum ein von Frauen zum Schmuck getragenes, um Nacken und Schultern geschlungenes Kleidungsstück; vielleicht ist hier ein indisches Sagenelement mit verwertet. Man sehe auch die beiden Langgedichte: »Klage des Dichters Okura über den Tod seines Sohnes Furubi« (V, 91) und »Menschenleben« (V, 5), Seite 9 und 51 der »Dichtergrüße aus dem Osten«.

Tabitos Weinlieder sind schon weiter oben zitiert worden;
hier möge noch ein Kurzgedicht Aufnahme finden:

VIII, 117. Auf meinem Hügel
Die Hirsche kommen und schrein —
Ihr Blumenweibchen
Die Hagi¹⁾ zu besuchen
Kommen und schrein die Hirsche.

Gedicht, verfaßt im Groll, von Edeldame Sakanoe:

IV, 127. Da du versprachst, daß du mich lieben wollest
Auf immerdar, bis zu den fernsten Jahren,
So hab' ich dir mein Herz dahingegeben,
Mein Herz so klar wie ein geschliffner Spiegel.
Seit jenem Tage schmiegt' ich mich an dich,
Wie sich das Seegras an die Wellen schmieget,
Und dir allein nur galt mein ganzes Sinnen.
Doch da ich so mein Hoffen auf dich stellte
Wie einem großen Seeschiff man vertraut,
Was ist geschehn? — hat von den ungestüm
Gesinnten Göttern Einer uns getrennt,
Ist es ein ird'scher Mensch, der zwischen uns
Getreten? — daß du nimmer mehr wie früher
Zu mir die Schritte lenkst, und auch kein Bote
Mit Heroldsstab von dir mir Kunde bringt?
Mein Herz ist trostlos, weiß sich nicht zu helfen.
Die ganze lange, rabenschwarze Nacht,
Den Tag, bis sich die rote Sonne senkt,
Verschmacht' ich klagend, liebessehnsuchtsvoll.
Mein Herz ist trostlos, weiß sich nicht zu helfen.
Mit Recht nennt man uns Jungfrauen zarte Wesen:
Gleich wie ein kleines Kind, so weine ich
Nun kläglich, wandle ruhelos umher.
Wie soll ich's tragen, länger noch des Boten
Zu harren? Die Geduld wird endlich reißen!
Hätt'st du von Anfang
Mir Hoffnung nicht gewecket
Auf ewige Liebe,
Wär' ich in diese herbe
Verzweiflung je geraten?

Yakamochis Geburtsjahr ist nicht bekannt. Da er jedoch
im Jahre 746 zum Statthalter der Provinz Etchū ernannt wurde

¹⁾ Lespedeza.

und bis zu seinem Tode 785 verschiedene Ämter bekleidete, dürfte man seine Geburt in das Ende des zweiten Jahrzehnts des achten Jahrhunderts verlegen. Er hat die Wechselfälle des Lebens und die Wandelbarkeit der Hofgunst am eigenen Leibe, ja noch an seinem Leichnam, reichlich erfahren. Sein Bestreben war stets, die Macht und den Ruhm seines alten Geschlechtes hochzuhalten, und dabei geriet er mit der immer allmächtiger werdenden Fujiwara-Familie in verhängnisvollen Konflikt. Er beteiligte sich an verschiedenen politischen Umtrieben, was ihm mehrmals den Verlust seiner Ämter zuzog. Doch kam er immer wieder in die Höhe und wurde gegen Ende seines Lebens mit dem Oberbefehl über eine kriegерische Expedition in den Ostprovinzen betraut. Hier traf ihn noch im Tode das letzte Ungeschick. Die Beisetzung der Leiche wurde über drei Wochen verzögert; inzwischen hatte ein Mitglied seiner Familie (Ôtomo no Tsuguhito) mit mehreren anderen ein hervorragendes Glied der Fujiwara-Familie, Tanetsugu, totgeschossen, und man glaubte, daß Yakamochi der geistige Urheber dieser Tat gewesen sei. So wurde ihm zur Strafe sein Name (Na) entzogen, und seinen Sohn Naganushi verurteilte man zur Verbannung. Wie stolz auf seine Ahnen und wie besorgt um den fortdauernden Ruhm seiner Familie er war, zeigt das folgende Gedicht, eine Ermahnung an einen Verwandten:

XX, 163. •Seit dem göttlichen Zeitalter des erhabenen Herrschers [Ninigi no Mikoto], welcher das sonnenbeschienene himmlische Tor aufschloß und auf den Gipfel des Takachiho vom Himmel herabstieg, dienten [unsere Ahnen] ehrfurchtsvoll: den Bogen aus Haji-Holz in der Hand, die Pfeile aus Knochen junger Hirsche unter dem Arm stellten sie sich mit ihren heldenhaften, mutigen Männern der Kriegsschar, die den Köcher auf dem Rücken tragen, an die Spitze, schritten Felsen zertretend über Berge und durch Flüsse, unterwarfen auf der Suche nach einem Lande die sich wild und ungestüm gebarenden Götter, machten ungehorsame Gemüter zahm und fegten und säuberten so [das Land].

Von Generation zu Generation der Fürsten, welche der Reihe nach den Thron des Kaisers bestiegen — des Kaisers [Jimmu], welcher zuerst im Palaste zu Unebi in Kashibara des Landes Yamato, der Libelleninsel, Palastpfeiler unerschütterlich fest errichtet und das himmlische Reich regiert hat — haben [unsere Ahnen] in der nächsten Nähe der Kaiser mit redlich-treuem Herzen sich zum äußersten angestrengt, haben fort und fort gedient und sich in ihrem von den Ur-

ahnen ererbten Beruf ausgezeichnet. Es ist ein reiner Name, den sie uns überliefert haben; den wir Nachkommen in ununterbrochener Reihenfolge immer weiter fortpflanzen sollten; von dem, wer immer ihn erfahre, fort und fort weiter erzählen soll; den, wer immer ihn vernimmt, sich zum Muster machen soll; den [zu besudeln] also höchst beklagenswert wäre! Denke daher nicht leichthin über ihn; dulde auch nicht, daß der Name unserer Vorfahren durch lügenhafte Verleumdungen anderer in Schande gerate, o du heldenhafter Genosse, der du den Geschlechtsnamen Ôtomo führst!*

Die Veranlassung zu diesem Gedicht schöpfte Yakamochi aus der Amtsentsetzung eines Stammesgenossen, Ôtomo no Kojihi, Gouverneurs der Provinz Idzumo, infolge der Verleumdungen des Ômi no Mifune, des angeblichen Verfassers des Kwaifūsô.

Die Gedichte Yakamochis¹⁾ zeigen einen unsere Sympathie erweckenden Mann von Bildung, geläutertem Geschmack und zarter Empfindung und sind vielfach wirklich poetisch und anmutig.

Weitere Gedichte von Yakamochi.

III, 213. Elegie auf den Tod des Prinzen Asaka.

Zu sehr erwecket es Ehrfurcht,
 Als daß ich in Worte es kleide,
 Scheu füllt mich, daß ich es sage. —
 Es blüht und gedeihet von Tag zu Tag
 Die Hauptstadt des Landes, Groß-Yamatos Hauptstadt,
 Die unser erhabener großer Prinz
 Beherrschen sollte für viele Geschlechter.
 Und kommt der Frühling ins Land,
 So erblühen am Rande der Berge
 In üppiger Fülle die Blüten,
 Das klare Wasser der Flüsse
 Durchschnellen muntre Forellen.
 So blühet alles — — was aber hör' ich
 Auf einmal da für tolles Gerede,
 Verkehrtes Geschwätze?²⁾
 Es hätten sich die Mannen des Prinzen
 In weiß³⁾ Gewänder gekleidet,

¹⁾ In den »Dichtergrüßen aus dem Osten« mit den Gedichten »Blumentrost« (XVIII, 66), »Die Perlen von Susu« (XVIII, 62), »Die Regenwolke« (XVIII, 71) und »Unbestand alles Irdischen« (XIX, 19) vertreten.

²⁾ Vgl. den zweiten Abschnitt im 51. Semmyô, auf den Tod des Kanzlers Nagate, S. 64.

³⁾ Weiß ist die Farbe der Trauer.

Hinauf auf den Wazuka-Hügel
Hätten sie seine Sänfte getragen¹⁾,
Und er herrsche jetzo
Im sonnenbeschienenen Himmel?
Drum wälz' ich mich auf dem Boden
Und triefe von Tränen —
Doch alles umsonst!

XX, 102. Gedicht, worin der Dichter sich in die Lage eines Grenzbeamten versetzt und dessen Gedanken darstellt.

In Ehrfurcht gehorchend
Dem erhabnen Gebote
Des großen Fürsten
Raffte ich heldenhaft mich zusammen,
Wenn auch die Trennung gar traurig war
Vom Weib, dem geliebten;
Traf in gehöriger
Weise zum Aufbruch die Vorbereitung.
Und die teure, liebende Mutter,
Und das jungen Gräsern gleichende
Zarte Weib
Streichelten mich,
Fassten die Hand mir und sprachen:
•Ruhig, gefasst
Werd' ich für dich zu den Göttern beten. •
•Kehre glücklich und schnell zurück! •
Da sie so sprachen mit schluchzender Stimme,
Mit dem Ärmel die Tränen wischend,
Ach, da wankte mir fast der Mut
Aufzubrechen.
Zögernd und immer rückwärts blickend
Schritt ich, die Heimat
Immer in weiterer Ferne lassend.
Immer höhere Berge beschrift ich,
Und im Schilfrohrblüten-bestreuten
Naniwa²⁾ bin ich nun angekommen,
Vorerst zu rasten.
Draußen am Meere harr' ich zu Schiffe,
Daß bei Stille des Windes am Morgen
Mit dem Bug in richtiger Richtung

¹⁾ Zum Begräbnis.

²⁾ Von Naniwa, dem jetzigen Ōsaka, aus wurde die Seefahrt nach den Grenzprovinzen hin angetreten.

Fürder wir rudern.
Um die Inseln, wie ich so warte,
Steigt der Frühlingsnebel empor,
Kraniche schrein mit trauriger Stimme.
In die Ferne, nach meinem Hause,
Schweifen deshalb meine Gedanken,
Und ich seufze aus tiefem Herzen,
Dafs die Pfeile auf meinem Rücken
Rasselnd ertönen.

Nachgesang.

Zur Abendstunde,
Wenn Nebel verhüllen
Die Wasserwüste,
Und Kraniche traurig
Rufen, gedenk' ich der Heimat.

XX, 39. •Als Sitz des entfernten
Hofes des Kaisers
Sei das Land Tsukushi
(Voll heimlichen Feuers)
Eine schützende Festung
Zur Abwehr der Feinde!•

In solchen Gedanken,
Obwohl die Länder
Des ganzen Reiches
Von grofser Menge
Von Menschen erfüllt sind,
Gönnt unser Herrscher
Den Männern des Ostens
(Wo die Hähne zuerst krähen)
Die lobende Rede:

•Seid tapfere Krieger,
Die vorwärts nur dringen,
Nie rückwärts blicken!•

Und da sie als Wächter der Mark nun bestellt sind,
So trennen sie sich von der liebenden Mutter,
Entziehn sich des zärtlichen Weibes Umarmung,
Und zählend die Tage, und zählend die Monde,
So ziehn sie aus von dem trefflichen Hafen
Des Schilfrohrblüten-bestreuten Naniwa,
In grofsen Schiffen, mit stattlichen Rudern
Schlagend die Wellen mit raschen Schlägen.
Bei der Stille des Windes am Morgen stellen
Sie die Matrosen in Reih und Glied,
Und biegen und ziehn bei der Abendflut
Die Ruder mit Macht, als sollten sie brechen.

So führen sie ihre Mannen an,
Und fahren rudernd dahin.

•Ach, möchten doch unsre
Geliebten Herren
Durch die Wogen brechend
Glücklich und heil
Ihr Ziel rasch erreichen,
Und dem hehren Gebote
Des Fürsten getreu
In Heldengesinnung
Ihr Werk verrichten!
Und möchten sie dann
Wenn die Pflichten erfüllt sind
Von Unheil verschont
In die Heimat zurücke
Kehren zu uns!•

Mit solchen Worten wohl werden die liebenden
Frauen durch lange Tage und Monde
Der Männer harren, Sehnsucht im Herzen;
Und Weihekrüge am Bett aufstellend,
Das Futter des Ärmels nach aufsen wendend ¹⁾,
Auf ihrem Haare, dem rabenschwarzen,
Sich bettend schlummern.

VIII, 23. Trübe ziehen die
Wolken; Schnee rieselt nieder.
Dennoch aber
Flötet in meinem Garten
Draußen die Nachtigall.

VIII, 30. (An seine Frau.)
Wann werden wohl
Die Nelken, die ich pflanzte
An meinem Hause,
Erbühen, daß ich in ihnen
Dein lieblich Bild erschaue?

Zwei Lieder, verfaßt in Trauer um die Ver-
gänglichkeit der Welt, als ich krank war und mich
dem Buddhismus widmen wollte:

XX, 164. Von kurzer Dauer
Nur ist das irdische Leben.
Dum will ich wählen
Des heitern Bergbachs Anblick ²⁾,
Den Weg der Wahrheit suchen.

XX, 165. Rastlos wie der Schein
Der immer wandernden Sonne
Will ich den reinen
Weg suchen, daß ich wieder
Urwesensreinheit erlange.

¹⁾ Zaubermittel, um von der ersehnten Person zu träumen.

²⁾ Er will sich in eine Klause ins Gebirge begeben. »Der Weg der Wahrheit« ist die Lehre Buddhas.

- XX, 180. Blühende Blumen
Welken nur zu bald dahin.
Unscheinbare
Binsenwurzeln auf breitgeschweiftem
Berge aber — die dauern lang.
(•Was glänzt, ist für den Augenblick geboren•,
Das Schlichte aber dauert lang.)

Von den übrigen noch nicht genannten Dichtern, welchen das allgemeine Urteil einen höheren Platz unter den vier Hauptsternen anweist, seien erwähnt: Kasa no Kanamura, Takahashi no Mushimaro, Takechi no Kurohito, Tanabe no Sakimaro, Kasuga no Oi; Prinzessin Nukada (Maitresse der Kaiser Tenji und Temmu), Prinzessin Yoza, Edeldame Ishikawa. Eine Anzahl der besten Gedichte aber, z. B. die des 13. Buches, sind von unbekannten Verfassern. Der besseren Übersicht wegen wollen wir die noch aufzuführenden Proben leichthin in Gruppen ordnen: Elegien, Natur, Höfisches, Buddhistisches, Liebe, Humor. Wo der Verfassername nicht angegeben ist, sind die Gedichte anonym überliefert.

Elegien.

- II, 104. Auf den Tod des Prinzen Yuge.

Unser friedlich regierender großer Herr,
Der erhabene Sohn der hochscheinenden Sonne,
Im Himmelspalast, den die Sonne bescheint,
In göttlicher Hoheit thront er als Gott,
Drum bezeig' ich ihm innigste Ehrfurcht.
Am Tage den ganzen Tag hindurch,
In der Nacht die ganze Nacht hindurch
Lieg' auf den Knien ich und seufze,
Und finde des Jammerns
Kein Ende, ach!

Nachgesang.

In göttlicher Hoheit
Hinter den Falten
Den hundertfachen
Der Himmelswolken
Verbarg er sich.

(Okisome no Adzumabito.)

- XV, 48. Im Jammer über den Tod seiner Gemahlin.

Selbst die wilden Enten, die im
Schilf am Uferrande schreien,

Wenn die Abendschatten sinken
Und sich auf den Wellen schaukeln,
Wenn die Morgensonne aufsteigt,
Paaren sich mit ihren Weibchen;
Und es geht im Volk die Sage,
Dafs der Gatte und die Gattin
Gegenseitig mit dem Fittich
Sich bedecken und beschützen,
Dafs der Reif der kalten Nächte
Sich nicht auf den Liebsten setze,
Dafs den Reif sie vom Gefieder
Schütteln und beisammen schlummern.

Aber ich, ich armes Weltkind,
Muß die Nächte einsam schlummern
Mit dem Haupte auf dem Ärmel
Meines abgetragnen Kleides,
Das mir die geliebte Gattin
Einst gegeben — ach, die teure,
Die auf immer nun geschieden
Spurlos wie des Stromes Wasser,
Das nie mehr zum Quell zurückfließt,
Spurlos wie der Hauch des Windes,
Den kein Menschenblick erspäht.

Nachgesang.

Nach dem schilfbewachsenen Ufer
Ziehen Kraniche in Schwärmen;
Ach! und einsam und verzweifelnd
Muß die Nächte ich vertrauern.

(Tajihi no Daibu.)

Natur.

I, 2. Vom Kaiser verfaßtes Gedicht, als er auf
den Kaguyama stieg und Landschaft hielt.

In Yamato zwar
Sind zahlreich die Berge,
Doch [keiner vergleicht sich]
Dem wohlgestalteten
Himmlischen Kagu-Berge.
Ich steige hinauf
Und halte Landschaft.
Sieh! wie auf der weiten Fläche
des Landes

Rauch immerfort aufsteigt,
Und auf der weiten Fläche der
See
Die Möven immerfort schweben.
O liebliches Land,
Libellen-inseliges
Yamato-Land!

(Kaiser Jomei.)

I, 13. Als der Kaiser [Tenji] durch den Naidaijin
Fujiwara no asomi Befehl erteilte, darüber zu streiten,

ob ein Berg im Frühling mit seinen Myriaden Blüten, oder ein Berg im Herbst mit seinen tausend bunten Blättern reizender sei, entstand dies Gedicht, worin die Prinzessin Nukada ihre Entscheidung fällt.

Wenn der Frühling sich naht
Und die Kraft des Gedeihns sich entfaltet,
So kommen und singen die Vögel
Die vorher nicht sangen,
Und blühen die Blumen
Die vorher nicht blühten.
Doch weil dann der Berg vom Gewächse so dicht ist,
Beschreit ich ihn nicht und pflücke nichts;
Und weil das Gras dann so tief ist,
Versuch ich's nicht, [Blumen] zu pflücken.
Wie anders ist's aber, erblickt mein Auge
Des herbstlichen Berges Buntblätterpracht!
Die pflücke ich und habe sie lieb:
Die roten Blätter allein.
Die grünen aber
Lafs ich klagend stehn,
Sie allein sind mir hassenswert. —
Ich bin für den herbstlichen Berg. (Prinzessin Nukada.)

III, 76. Auf den Fuji-Berg.

Aus der Mitte zweier Länder: —	Nicht zu schildern, nicht zu nennen
Suruga auf jener Seite,	Ist die wunderbare Gottheit.
Das vom Sturz der Ströme bebet,	Und ein See, der Se-no-umi,
Und das muschelreiche Kai auf	Ist in sein Bereich geschlossen.
Dieser — ragt des Fuji hoher	Und des Fuji-Stroms Gewässer.
Gipfel in die Luft empor.	Das die Menschen überschreiten.
Selbst die Himmelswolken zagen	Stürzt als Sturz von diesem Berge.
Über ihn hinwegzuschweben,	Hehre Gottheit, die als Schützer
Selbst die Vögel in den Lüften	Yamato's, des Sonnenaufgangs-
Wagen nicht so hoch zu fliegen.	Landes, hier gewaltig dasteht!
In der Glut, die in ihm lodert,	Herr Berg, du Schatz des
Löscht der Schnee, der nieder-	Reiches!
rieselt;	Deines Anblicks, hoher Gipfel,
Und der Schnee, der niederrieselt,	Fuji-Berg im Suruga-Lande,
Löscht die Glut, die in ihm lodert.	Kann ich nimmer satt mich sehen!

VI, 4. Gedichtet, als der Kaiser Shōmu im 5. Monate 725 nach dem Sonderpalaste in Yoshinu ging.

Es weilet mein Blick auf dem reinlichen Flußlauf
Des Yoshinu-Stroms, wo der Wasserfall
Selbst den stattlichen, breitgeschweiften Berg

Von seinem Sturze ertönen läßt.
Am Oberlauf schreien die Regenpfeifer,
Am unteren rufen die Frösche ihr Weibchen,
Und hier und dort in schwärmenden Scharen
Schweifen des Schlosses dienende Mannen.
So oft ich dies schaue, erfüllt mich Bewundrung,
Und ich fleh zu den Göttern des Himmels, der Erde,
Dafs ununterbrochen wie Rebenranken
Myriaden von Jahren es also bleibe.

Nachgesang.

Auch wenn ich die Stätte
Des erhabnen Palastes
Im Yoshinu-Stromland
Myriaden von Jahren erblickte,
Nicht könnt' ich daran mich satt sehn.

- IX, 84. Unter den Eiern der Nachtigall-Eltern
Ward auch der Kuckuck mit ausgebrütet:
Seltsam, dem Vater nicht ähnelt die Stimme,
Auch der Mutter nicht ähnelt die Stimme!
Von dem Gefild, wo die weifslichen, blühenden
Deutzia stehen, kommt er geflogen,
Singet mit allübertönender Stimme;
Setzt sich auf den Zweig der Orange,
Dafs die lieblichen Blüten fallen,
Singt und singet den ganzen Tag —
Dennoch mag ich ihm gerne lauschen.
Fliege nicht weg in die Ferne, mein Vogel,
Denn ich werde Geschenke dir geben;
Wohne du immer bei meinem Hause
Auf den blüh'nden Orangenbäumen!

Nachgesang.

In der Nacht, in dem Nebel
Des strömenden Regens
Fliegt singend der Kuckuck
Am Hause vorüber.
O, lieblicher Vogel!

- I, 23. Vorbei scheint der Lenz,
Und der Sommer gekommen,
Denn weisse Kleider
Schon bleicht man am Abhang
Des Himmels-Kagu-Berges. (Kaiserin Jitô.)

Vier Lieder aus einer Serie von 32 Gedichten, bei einem Bankett im Frühling 730 gedichtet.

- | | |
|--|--|
| <p>V, 18. Voll ist die Welt
 Von zehrendem Liebeskummer.
 Eine Pflaumenblüte
 Möcht' ich lieber werden, für-
 wahr!
 Als so mein Leben fristen.
 (Ôtomo no Tabito.)</p> <p>V, 21. Sind's Pflaumenblüten,
 Die in den Garten wehen?
 Sonst müßten wahrlich
 Schneeflocken niederfallen
 Am sonnenglänzenden Himmel!
 (Ôtomo no Tabito.)</p> <p>V, 23. Die Nachtigallen
 Klagen im Bambushain
 In meinem Garten
 Aus Trauer, daß die Blüten
 Der Pflaumenbäume fallen.
 (Okishima.)</p> <p>V, 38. Auf der Frühlingsflur
 Steigt überall der Nebel,</p> | <p>Und Pflaumenblüten
 Fallen in dichten Scharen
 Wie wirbelndes Schneegestöber.
 (Ta-uji.)</p> <p>VIII, 21. Zum Zeichen, daß es
 Zum Frühling jetzt sich wendet,
 Hüllen die fernen
 Berge, wo noch der Schnee fällt,
 Dicht sich in Nebelschleier.
 (Nakatomi no ason Muraji.)</p> <p>XX, 184. Bei einem Bankett im
 Hause des Prinzen Mikata.
 Heute, nur heute noch
 Schneit es, ist's Winter,
 Morgen jedoch
 Wird es schon lieblicher Früh-
 ling sein,
 Werden schon singen die Nachti-
 gallen.
 (Prinz Mikata.)</p> |
|--|--|

Höflisches.

I, 3. Gedichtet von Hashibito no Oyu, als der Kaiser Jomei auf dem Gefilde von Uchino jagte.

- | | |
|--|---|
| <p>Es tönet der Klang
 Der langen Kerbe
 Des Adzusa¹⁾-Bogens,
 Den der allgebietende
 Große Herr
 Am Morgen geruht
 Mit der Hand zu streicheln,
 Am Abend neben
 Sein Lager stellet
 Und so in erlauchtem Gebrauch hat.</p> | <p>Zur Morgenjagd
 Bricht er jetzt wohl auf,
 Zur Abendjagd
 Bricht er jetzt wohl auf.
 Es tönet der Klang
 Der langen Kerbe
 Des Adzusa-Bogens,
 Den er so in erlauchtem Ge-
 brauch hat.
 (Hashibito no Oyu.)</p> |
|--|---|

I, 18. Gedicht von Fräulein Fuki auf die Prinzessin Toichi beim Anblick der Felsen des Querberges in Hada (Zeitalter Temmus).

¹⁾ Eine Holzart.

Wie auf dem zahllosen
Felsengerölle des Flusses
Moos nimmer sich ansetzt,
Möge immer und ewig
Ein jugendlich Weib sie bleiben.

I, 36. Von einem Frondienst Leistenden ¹⁾:

Während unsre gewaltige
Allbeherrschende Fürstin ²⁾,
Das von der hochscheinenden
Sonne abstammende hehre Kind
In göttlicher Würde
Die Absicht heget
Auf dem Fuji ³⁾-Gefilde
(Des zu Grobtuch verwendeten Fuji)
Ein Eigentumsland
Erlaucht zu besitzen,
Einen großen Palast
Dort hoch zu errichten, —
Willfahren ihr selbst die Himmelsgötter
Und Götter der Erde, und also geschieht es:
Die vom (ärmelbekleideten
Arm ⁴⁾-Tanagami-Berg
Im felsenbrückigen
Ômi-Lande geschlagenen
Bauhölzer aus
Zu Nutzholz gespaltenen Lebensbäumen
Läfst man auf dem Flusse Uji —
Achtzig Uji ⁵⁾,
Von Kriegern gibt es —
Gleich wie Perlen-Wassergras
Schwimmen und flößen;
Und die Leute des Volks, die da lärmten,
Um diese Hölzer zu fassen,
Vergessend des Heims,
Nichtachtend ihrer eignen Person,
Wie wilde Enten
Auf dem Wasser schwimmend

¹⁾ In diesem Gedicht läßt sich die gekünstelte Technik der japanischen Poesie besonders gut erkennen. Die Schmuckmittel: Makurakotoba, Einleitungen und Wortspiele sind daher durch den Druck kenntlich gemacht.

²⁾ Kaiserin Jitô.

³⁾ Glycinie.

⁴⁾ Wortspielend zur Silbe Ta, „Hand“, im Namen Tanagami.

⁵⁾ Uji, „Familie, Geschlecht“.

Gehn sie daran,
 Die Nutzholz-Bauhölzer
 Zu (hundert nicht erreichenden fünfzig¹⁾,
 Flößen zusammenzubinden
 Und den Fluß hinauf sie zu schaffen
 Nach dem Sonnenpalast,
 Den wir bauen; —
 Die Bauhölzer, die man
 Aus der Gegend von Kose
 (Der Gegend „Komm her“²⁾
 Aus unbekannten Ländern!*)
 Herbeigebracht hat
 Auf dem Idzumi³⁾-Fluß
 (Dem Fluß des „Erscheinens“
 Der Schriftzeichen tragenden
 Wunderschildkröte,
 Die erscheint, weil das Land
 In ewige Zeiten zu dauern bestimmt ist,
 Und zum Zeichen der neuen Zeit).
 Wenn man sieht, wie so alle sich abmühen,
 So scheint fürwahr der Fürst wie ein Gott!

VI, 37. Gedicht des Kaisers Shōmu, 732 gedichtet, als er einigen nach den Provinzen aufbrechenden hohen Beamten beim Abschiedsschmaus Reiswein darbot.

Wenn zu den fernen
 Regierungsstätten der Länder
 In meinem Besitz ihr gehet,
 Sitz' ich hier friedlich und wohlgemut
 Mit gekreuzten Armen.
 Ich, der Kaiser, mit dieser erhabenen
 Würdigen Hand, ich streichle euch, lohne euch,
 Also streichle, belohne ich euch.
 Und diesen Reiswein, den segenbringenden,
 Werden wir wieder beisammen trinken,
 Wenn aus der Ferne ihr heimgekehrt.

¹⁾ Aus ikada, „Floß“, ist wortspielend i, „fünfzig“, extrahiert und dazu das Mk. momo-tarazu, „weniger als hundert“, gesetzt.

²⁾ Ko, „kommt“, aus dem Namen Kose gezogen und durch shiranu kuni yori eingeleitet.

³⁾ In den Namen Idzumi wird wortspielend die Bedeutung von idzuru, „hervorkommen, erscheinen“, hineininterpretiert, und dies Verb als Schlufsstein einer fünfzeiligen Einleitung behandelt.

Nachgesang.

Der Gang, den ihr geht,
Helden sollten ihn gehen!
Leichtsinnigen Herzens
Tretet ihn drum nicht an, ihr
Heldenhaften Genossen!

Buddhistisches.

XIII, 57. Die hohen Berge,
Das weite Meer —
Die Berge als Berge, sie werden dauern,
Das Meer als Meer wird für ewig bestehn.
Ein vergängliches Wesen
Jedoch ist der Mensch —
Der Mensch des vergänglichen Daseins.

XVI, 61. Der beiden ewig
Flutenden Meere: Leben und Tod,
Bin ich überdrüssig
Und sehne mich nach dem Berge,
Wohinauf die Flut nie steigt¹⁾.

XVI, 62. Solang in der schmutzigen
Zeitweiligen Hütte der Welt
Ich wohne und wohne,
Weiß ich kein Mittel, in jenes
Ersehnte Land zu gelangen.

Obige beiden Gedichte sind auf eine sechssaitige Koto, sog. Wa-gon, geschrieben, die sich in der Buddhahalle des Tempels Kawara-dera in Asuka, Provinz Yamato, befindet.

XVI, 63. Könnt' man sein Herze
Versetzen ins Land, wo weder
Liebe noch Leid ist,
So könnte man beinah' fürwahr
Den Berg Elysiums sehen.

XVI, 64. Es stirbt das Meer,
Wo man Walfische fängt,
Es sterben die Berge.
Nur weil beide sie sterben,
Trocknet das Meer bei der Ebbe,
Verdorren die Halden der Berge.

(Dies Gedicht ist ein Sedōka oder Sechszeiler.)

¹⁾ Nirvana.

Von dem folgenden Gedichte sollte man erwarten, daß es einen spezifisch buddhistischen Gedanken enthielte, da es am Tage der Lesung des Yuima-Sūtra, welche Kōmei, die fromme Gemahlin des Kaisers Shōmu, veranstalten liefs, vor dem Buddha-bilde gesungen wurde. Es enthält aber nichts dergleichen. Am selben Tage wurde von früh bis abends chinesische und koreanische Musik aufgeführt.

VIII, 170. O du Sprühregen!
Falle nicht unaufhörlich,
Denn wenn die rötlich
Glänzenden Blätter des Berges
Abfielen, wär's doch schade!

Litterarische Angriffe auf den Buddhismus finden sich meines Wissens in der älteren japanischen Poesie nicht. Tabitos oben zitiertes Lied III, 101, worin er sagt: »Ob ich im Jenseits dann Wurm oder Vogel werd', Kümmert mich nicht,« ist nur ein Erguß weinseliger Laune und sehr harmlos gegenüber den scharfen Ausfällen, die wir z. B. in einem Gedicht des chinesischen Dichters Ch'ên Tsū-ang (656—698) finden, wo es unter anderem heisst (nach Giles, History of Chinese Literature, p. 148):

Und ich hörte den Glauben, den Buddha lehrt,
Als rein und frei von Irdischem loben;
Wozu dann diese geschnitzten Bilder
Mit Gold und Silber, Steinen und Lack?
Der deckende Himmel, die Berge und Täler,
Das Grofse und Hohe, das alles vergeht;
Und wenn selbst die Werke der Götter nicht dauern,
Soll das ärmliche Machwerk der Menschen bestehn?

Liebe.

I, 21. Auf dem Gipfel des Mika	Wie dieser Regen
In Schön-Yoshinu	Ohn' Unterlaß,
Ist ohne Pausen	So komme auch ich
Der Schnee gefallen,	Jede Krümmung hin,
Ist ohne Unterlaß	Jede Krümmung her
Regen gefallen.	In stete Sehnsuchtsgedanken
Wie dieser Schnee	vertieft
Ohne Pause,	Auf jenem Bergpfad daher.
	(Kaiser Temmu.)

- I, 41. O Vergesslichkeitsmuschel!
Die am Strande von Mitsu
In Ôtomo liegt
O mach mich vergessen die Liebste daheim,
[Denn allzusehr quält mich die Sehnsucht]!

- XIII, 14. Wie an der rauhen
Küste des Meers von Ago
Die kleinen Wellen
Ihr Plätschern nimmer lassen,
So endet nie mein Lieben.

- | | |
|--------------------------------|-------------------------------|
| XIII, 25. Vom Berge Kaminabi | Ob mein Geliebter wohl, |
| Her türmen sich die Wolken | Der schweren Herzens von mir |
| In dunklen Schichten auf. | ging, |
| Schon fing es an zu regnen, | Die Heide von Magami |
| Und in den Regendunst | Durchschreitend heimgekommen? |
| Fährt pfeifend jetzt der Wind. | |

- XIII, 30. Den Liebsten, des ich harre
Auf wohlbereitem Lager,
Wie man im Hochgebirge
An Krümmungen der Pfade
Die Schützen stellt auf Lauer,
Den Eber zu erwarten, —
Nicht bell ihn an, mein Hündchen!

Nachgesang.

Wenn mein Geliebter
Den Binsenzaun durchdringend
Zu mir hereinsteigt,
Verrat es nicht den Leuten!
Das rat' ich dir im guten!

- XIII, 32. Ich schmiege mich an dich, Geliebter,
Und traue dir so fest, wie man
Sich einem großen Schiff vertraut.
Ich denke deiner lang und länger,
Wie Efeuranken lang und länger
Am Boden kriechen.
O, daß uns nimmer Unheil träfe!
Drum schlinge ich die Ärmelschlinge
Aus Yufu-Zeug mir um die Schultern
Und stelle Weihgefäße auf,
Und zu den Erd- und Himmelsgöttern
Bet' ich in meiner höchsten Not.

- XIII, 33. Zwar hat die Mutter mir gar streng verboten,
In deinem Arm zu schlafen, o Geliebter,
Von dem mir das Orakel doch verhiessen,
Dafs ich mit dir zusammentreffen soll,
Wenn ich ins Grenzenlose mich verirre,
So wie das Wasser, das auf Lotosblättern
Des Teichs von Tsurugi sich angesammelt.
So wie der Teich des Teiches¹⁾ von Kiyos'mi
Ist lauter klar mein Herz, und nimmer werd' ich
Im Grunde meines Herzens, das so tief ist
Als wie der Grund des Teiches, dein vergessen,
Bis dafs ich dein bin, ganz mich dir ergebe.
- XIII, 36. Was für ein Menschenkind ist das,
Um dessen willen du, mein Kind,
Die Heide von Miyake überschreitest,
Die Fülse auf den Boden
Des Heidelands einstampfend,
Die Lenden mühsam windend?
Natürlich, o natürlich!
Die Mutter soll's nicht wissen;
Natürlich, o natürlich,
Der Vater soll's nicht wissen!
Das Kind, so weifs wie weisses Linnen,
Mit schwarzem Haar, wie's Eingeweide
Der Mina-Muscheln schwarz,
Mit Haaren, die herab ihr wallen,
Ein Buchsbaumkämmchen drein gesteckt,
Dies Kind — es ist mein Weibchen!
- XIII, 38. Drüben am Ufer stehet mein Schätzlein,
Hüben am Ufer stehe ich, rastlos
Angetrieben von brennender Sehnsucht,
Rastlos und traurig seufzend.
Ach, wenn ich ein rot-lackiert Schifflein doch hätte,
Ach, wenn ich ein kleines Ruder besäße,
Mit Edelsteinen besetzt²⁾!
Dann führ' ich hinüber,
Zu plaudern mit dir.
- XIII, 39. [Dafs wir uns lieben] hab' ich geleugnet,
Geleugnet hab' ich in heftigem Streite,
Mit Leugnen hab' ich mich abgemühet,
So wie man sich abmüht, wenn man ein Schiff,

¹⁾ Absichtliche Worthäufung.

²⁾ Eine fast gleichlautende Stelle siehe oben in dem Gedicht VIII, 98 von Okura. Auch die ganze Situation ist ähnlich gedacht.

Ein rot mit Farben bemaltes Schiff,
Am Kap des schimmernden Naniwa-Hafens
Mit dem Seile ziehend dahinzieht — —
Bin doch in die Mäuler der Leute gekommen!

- IX, 73. O liebliche Támana, Mädchen von Suyé,
Mit schwellendem Busen, mit Lenden so schlank
Wie der schlanke Leib einer Biene!
Ihr Antlitz strahlet von prächtiger Schönheit,
Und wenn sie so dasteht, blumengleich
Mit reizendem Lächeln, so gehen die Leute,
Die des Weges ziehn, mit nichten vorüber,
Und ungerufen kommen sie näher
Und stehn vor dem Tore.
Herr Nachbar nun vollends im Nebenhause,
Der scheidet sich schleunigst von seinem Weibe
Und händigt der Liebsten die Schlüssel des Hauses.
Vernarrt in die Schöne sind sämtliche Männer,
Und sie — — sie gibt sich ihnen gar schmiegsam
Und lebet in üppiger Wollust.

VIII, 36. Gedicht des Fujiwara no Hirotsugu, als er einer
Maid Kirschblüten schenkte:

In jedem Blatte
Der Blüten dieses Zweiges
Ist hundertfältig
Ein Herzenswort enthalten.
Mögst du sie nicht verschmähen!

VIII, 182. In der Sehnsucht nach dem Kaiser [Tenji, ihrem
Geliebten] gedichtet:

Wie ich in Sehnsucht
Nach dir, o Herr, hier harrete,
Ward meines Zimmers
Sudáre¹⁾ leicht bewegt,
Vom Hauch des Herbsts getroffen.
(Prinzessin Nukada.)

- XVI, 3. O wie verhafst
Ist Miminashis Teich mir!
Als sich mein Liebchen
In deine Wasser stürzte,
Hätt'st du vertrocknen sollen!

¹⁾ Jalousie aus feinen Bambusstäben.

XVI, 24. Da er nimmer kommt, der Bote
Mit dem schönen Adzusa-Botenstab,
Dafs die teuren Worte
Des Herrn, des Geliebten er bringe,
So krankt vor Sehnsucht
Nur so mein Leib.
Erbitte nicht Rat von den Göttern,
Die sich heftig gebaren,
Auch röste nicht Schildkrötenschalen,
Um wahrzusagen,
Denn umsonst ist dies alles.
Von der Liebessehnsucht
Nur rühren die Schmerzen,
Nur allzu deutlich
Durchdringt sie den Leib mir.
In Stücke gegangen ist mein Herzinneres,
Zum Sterben plötzlich gewendet
Hat sich mein Leben.
Rufst du, o Herr, mich
Nun wieder?
Oder ist es die liebende,
Teure Frau Mutter,
Die auf den achtzig sich kreuzenden Strafsen
Um meinetwillen, die sterben ich soll,
Nach Abendorakeln
Und Wahrsagern fragt?

XVI, 25. An meinem Leben
Zwar hänge ich ganz und gar nicht;
Um meiner Liebe
Zu dir jedoch, o Teurer,
Möcht' ich's noch lange fristen.

XVI, 28. Den Bösewicht »Lieber«,
Der mich am Kragen packte,
Den halt' ich jetzo
Unter Schlofs in einem Koffer
Meines Hauses wohlverwahrt.

XVI, 30. Wo bist du, mein Liebchen?
Ich möchte dir sagen, dafs hier im geheimen
Ich schleiche und laure
Wie ein Frosch, der da quakt
Vor der Hirschjäger-Hütte.

XVI, 69. Ich esse zwar Reis,
Doch schmeckt er mir nicht.
Lustwandeln zwar geh' ich,
Doch ohne Behagen;
Denn ich kann nicht vergessen
Dein freundliches Herz. (Ein Sedōka.)

Einige Beispiele von Wechselgedichten (Mondō: Frage und Antwort).

XI, 470. Auch jetzt noch werd' ich Auf die Geliebte warten, Bis der schon lange Aufgegangene Mond bei Schwindender Nacht sich neiget ¹⁾ .	XI, 471 (Antwort). Den durch die Blätter Der Bäume strahlenden Mondschein bewundernd War ich umhergewandelt — Da war die Nacht verstrichen.
--	--

XI, 474. Hätt' ich gewußt, daß du, Mein Liebster, würdest kommen, So hätt' im Garten, Wo schlechtes Klebkraut wuchert, Dir Perlen ich gestreuet.	XI, 475 (Antwort). Wozu denn braucht es Ein perlenbestreutes Haus? Auch eine Hütte Mit Klebkraut tut Genüge, Ist nur das Liebchen bei mir ²⁾ .
---	--

Humoristisches.

XVI, 47. Ich weiß es sicher: Es wächst kein Lotos im Teiche Von Katsumata, Genau wie Ihnen, mein Herrchen, Trotz alles Getus kein Bart wächst!	XVI, 53. Wenn's euch an rotem Farbstoff fehlt Die Buddhastatuen anzustreichen, So kratzt ihn von Herrn Teich- felds Nase, Des kaiserlichen Rates, ab! In seinem Teich stagniert das Wasser.
--	--

XVI, 58. Auf die Bartstoppeln eines buddhisti-
schen Priesters.

Zieht nicht so sehr
Die Pferde, die ihr anschirrt
Am neugespross'nen Barte
Des Pfäffeleins; — ihr reißt ihm
Sonst gleich den halben Leib ab.

¹⁾ d. i. gegen Morgen untergeht.

²⁾ Die japanische Version für unser

»Raum ist in der kleinsten Hütte
Für ein glücklich liebend Paar.«

XVI, 59. Entgegnung.

Pfarrkindchen! Unsre Nährer!
Ihr solltet so nicht reden!
Wenn der Dorfmeister
Zur Fronarbeit euch antreibt,
Müßst ihr euch auch zerreißen.

(Er zieht seine Pfarrkinder mit ihrer Verpflichtung zum Frondienst auf, von dem die Priester befreit waren.)

XVI, 65 und 66. Zwei Gedichte, die einen mageren Mann verspotten:

65. Herr Ishimaro!
Ich möchte Ihnen raten:
Gehn Sie und fangen
Doch Aale! Sie sollen gut
 sein
Für magre Leut' im Sommer.

66. So mager Sie auch sind,
So haben Sie doch wenigstens
Das bare Leben.
Herrje, herrje! Ertrinken
 S' nicht,
Wenn Sie die Aale fischen!

XVI, 70. Wenn dieser Tage
Gesamte Liebesmüh' ich
Zusammenzählend
Als Staatsverdienst anpreise,
Werd' Rat ich fünfter Klasse.

XVI, 71. Wenn dieser Tage
Liebesmüh' durch Beförderung
Mir nicht gelohnt wird,
So geh' ich nach der Hauptstadt
Und klag' es den Behörden.

XVI, 84. Zwar kommen die tausend
Und hunderttausend Vögel,
Vor meiner Tür die Früchte
Des Ye-Baums wegzufressen, —
Nur mein Geliebter kommt nicht.

XVI, 89. Wie prachtvoll glänzet
Das rotgefärbte Kleidchen!
Doch wenn das Kleidchen
Mal in den Regen käme,
O je! wo wär' die Farbe?

II. Mittelalter.

A. Zeitalter der Klassizität. Heian-Periode, 794—1186.

7. Vorherrschaft der chinesischen Litteratur im neunten Jahrhundert.

Wir bezeichnen als Heian-Periode den Zeitraum von etwas weniger als 400 Jahren seit der Verlegung der Hauptstadt nach Heian oder Kyōto 794 bis zur Begründung der Feudalherrschaft und des Militärdespotismus durch Yoritomo 1185. Die Litteratur dieser Zeit ist im vollsten Sinne des Wortes höfische Litteratur, und es ist interessant, zu beobachten, wie ihre Blüte und ihr Verfall mit dem Wachsen und Schwinden der Macht der Fujiwara-Familie parallel gehen. Es lassen sich vier Entwicklungsphasen innerhalb der Heian-Periode unterscheiden.

Der erste Abschnitt, von 794 bis 890, bringt nichts Neues, sondern bildet nur die Weiterentwicklung und Vollendung derjenigen Richtung, die wir schon in den letzten Jahrzehnten der Nara-Periode wahrnahmen: Vernachlässigung der nationalen Dichtung, gänzliche Hingabe an die chinesische Litteratur. Freilich hat man schon seit Einführung der chinesischen Schrift unter »Bildung und Wissenschaft« immer nur Kenntnis der chinesischen Litteratur und der konfuzianischen Lehren (Jugaku) verstanden, aber eine solche Alleinherrschaft über die Geister, eine solche eifrige und erfolgreiche Pflege ist ihnen doch nie im selben Malse zuteil geworden wie in der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts, besonders unter der Regierung des Kaisers Saga (810—823). Saga, sein

Vorgänger Heizei und sein Nachfolger Junna zeichneten sich als chinesische Dichter aus, und auch die anderen Kaiser dieser Zeit, welche sich persönlich weniger hervortaten, förderten die chinesische Sprache und Litteratur nach Kräften. Die Männerwelt der höheren Kreise ging vollständig in der Beschäftigung damit auf, was leicht erklärlich ist, wenn man bedenkt, daß das Chinesische die Sprache aller öffentlichen Dokumente, Gesetze und Verordnungen, offiziellen Geschichtswerke und des ganzen öffentlichen und privaten Verkehrs war, wie das Französische in England unter der Normannenherrschaft. Wer ein Amt bekleiden wollte, mußte chinesisch lesen und schreiben können. Neben der schon erwähnten Hochschule (Daigaku) und den staatlichen Provinzschulen (Koku-gaku) traten auch eine Anzahl von Privatilehranstalten ins Leben, die von hervorragenden Personen teils zu gemeinnützigen Zwecken, teils besonders zur Ausbildung der Jugend ihrer eigenen Sippe begründet wurden. Als erster gründete schon der 757 verstorbene Minister Tachibana no Moroye eine Privatschule für Angehörige seiner Familie, das Gakkwan-In; ihm folgte Wage no Hiroyo, der zur Regierungszeit Kwammu's in seinem Hause das Kōbun-In, »Anstalt zur Ausbreitung der Wissenschaften«, einrichtete und eine Bibliothek von Tausenden von Büchern anlegte; Fujiwara no Fuyutsugu gründete das Kangaku-In, Sagas Gemahlin das Gakkwan-In, Priester Kūkai das Sōgeishuchi-In, Ariwara no Gukihira das Shōgaku-In, ein Sohn Kaiser Junnas das Junna-In; Ono no Takamura eine Schule in Ashikaga in der Provinz Shimotsuke, welche im Mittelalter lange Zeit das Zentrum der chinesischen Gelehrsamkeit war und eine prachtvolle Bibliothek besaß, usw. Man lehrte dort dieselben Fächer wie in China zur Zeit der T'ang-Dynastie: die Klassiker, Recht, Mathematik; besonders wurde aber auf Abfassung von Gedichten (*shi*) und Essays (*bun*) Gewicht gelegt. Als höchste Muster für die letzteren Künste galten das schon erwähnte Wen-Hsüan und die Gedichte und Essays von Po Chü-i (772—846, Beiname Lo-t'ien, daher gewöhnlich Po Lo-t'ien, mit sin-jap. Aussprache Haku Rakuten genannt) und Han Yü (768—824). Einen selbständigen litterarischen Wert besitzt diese Dichterei und Schreiberei nur selten, denn man lernte meist die Vorbilder auswendig und stoppelte daraus Neues zusammen, braute ein Ragout aus anderer Schmaus. Japanische Kritiker der

modernen Zeit haben daher mit Recht die Produkte jener Epoche als »künstliche Blumen ohne Duft« bezeichnet. Wie weit man die rein mechanische Aneignung trieb, zeigt das Beispiel des jungen Fujiwara no Tsunetsugu, der Anfang des neunten Jahrhunderts an der Hochschule studierte und das ganze 60 bändige Wen Hsüan auswendig wußte, während ein anderer sich wenigstens die erste Hälfte erfolgreich angeeignet haben soll.

Die hervorragendsten Schriftsteller und Gelehrten dieses ersten Zeitabschnitts, welcher auch die am Ende von Kapitel 4 erwähnten historischen Werke als Fortsetzungen des Nihongi entstehen sah, waren Mönch Kūkai, Ono no Takamura, Miyoshi Kiyoyasu und Sugawara no Michizane; als Dichter sind auch noch zu nennen Miyako no Yoshika, Shimada no Tadaomi, Tachibana no Hiromi, Ki no Haseo.

Kūkai, besser bekannt unter dem posthumen Namen Kōbō Daishi, »der das Gesetz verbreitende große Lehrer«, war 774 auf der Insel Shikoku geboren, trat 793 in den Priesterstand ein, studierte 804—806 in China, brachte von dort die Lehren des Yogāchārya-Systems herüber und gründete darauf die Shingon-Sekte, starb 835 im 62. Lebensjahre. Er war ein sehr talentvoller und gelehrter Mann, trefflicher Kalligraph, formgeschickter Dichter und Essayist. Um sein tatenreiches Leben hat sich eine große Anzahl von Mythen kristallisiert. Daß die populäre Überlieferung, Kūkai habe die Hiragana-Silbenschrift erfunden, keinen Glauben verdient, wurde oben im Eingang von Kapitel 5 bemerkt. Wir besitzen unter anderem eine Sammlung seiner Gedichte und Essays unter dem Titel Seireishū, etwa »Sammlung meiner geistigen Produkte«, und eine prosaisch-poetische Stillehre, Hifu-ron, das erste Werk dieser Gattung in Japan.

Ono no Takamura, 801—852, ein heftiger und mit seiner Umgebung unzufriedener Charakter, wurde 838 nach der Insel Oki im Westmeer verbannt, da er sich weigerte, als Gesandter nach China zu gehen. In Gemeinschaft mit mehreren anderen verfaßte er das berühmte Ryō no Gige, einen zehnbändigen Kommentar zu der Gesetzsammlung Taihō-Ryō, von höchstem rechts- und kultur-historischem Werte. Ein bis in die neueste Zeit populäres Büchlein von ihm ist eine Sammlung von versus memoriales zur mnemotechnischen Erlernung chinesischer Schriftzeichen. Es spricht für sein Geschick in der Komposition chine-

sischer Gedichte, daß Po Chü-i, der obenerwähnte berühmte T'ang-Dichter, seiner mit Auszeichnung gedenkt.

Sugawara no Michizane, geboren 844 in einer Familie, die schon seit Generationen litterarischen Ruf genoß, wurde vom Kaiser Uda wegen seiner Talente und loyalen Gesinnung — er nahm die Partei des Kaisers gegen die immer übermütiger werdenden Fujiwara — hoch geschätzt. Als Uda abdankte und sein Sohn Daigo (898—930) den Thron bestieg, wurde Fujiwara no Tokihira erster und Michizane zweiter Kanzler. Aber dem chinesischen Sprichwort: »Zwei Helden können nicht nebeneinander bestehen«, gemäß, entstand bald bittere Feindschaft zwischen den beiden leitenden Staatsmännern; Michizane wurde beim Kaiser mit Erfolg verleumdet und 901 in die Verbannung nach Kyūshū geschickt, wo er 903 starb¹⁾. Er wird vom Volke unter dem Namen Tenjin, »Himmels-gott«, als Gott der Schönschreibekunst verehrt, und es sind ihm zahlreiche Tempel geweiht. Er ist als Dichter wie als Kalligraph gleich berühmt; seine Dichtungen, meist chinesische Shi, aber auch manche hübsche japanische Kurzgedichte, sind in die zwei Sammlungen Kwanke²⁾ Bunsō und Kwanke Kōsō zusammengefaßt. Sein wissenschaftliches Hauptwerk ist das Ruijū Kokushi, »Nach Kategorien geordnete Nationalgeschichte«, worin der Stoff der sechs Nationalgeschichten systematisch verarbeitet ist. 200 Bücher, vollendet 893.

Folgenden chinesischen Vierzeiler soll er als elfjähriger Knabe geschrieben haben:

»Der Mond strahlt hell wie Schnee im Sonnenlicht,
Die Pflaumenblüten ähneln Glitzersternen:
Wie lieblich rollt er hin, der goldne Spiegel³⁾,
Wie duftet süß im Garten die diamantne Blüte⁴⁾!«

Mond und Pflaumen werden in der chinesischen Poesie gern miteinander verbunden; es heißt von ihnen: *bai-getsu ai-omou*,

¹⁾ Man vergleiche das erste meiner »Japanischen Dramen«, Terakoya. Amelangs Verlag.

²⁾ Kwan, »Binse«, ist das chinesische Äquivalent des ersten Bestandteils des Namens Suga-wara, »Binsfeld«. Solche Verchinesierungen japanischer Namen sind sehr häufig und werden uns noch wiederholt aufstoßen. Man vergleiche damit unsere Latinisierungen Olearius für Ölmann (Goethes Götz, 1. Akt, 4. Szene), Piscator, Avenarius, Curtius usw.

³⁾ Der Mond.

⁴⁾ Die Pflaumenblüte.

»Pflaume und Mond lieben sich«. Schon aus diesem Schülergedicht tönt die Vorliebe für die Pflaumenbäume, die in Michizanes ganzem Leben hervorsticht, heraus. Als er Kyōto verließ, redete er die geliebten Pflaumenbäume seines Gartens mit einem Tanka an:

O Pflaumenblüten!
Sendet mir eure Düfte
Im Weh'n des Ostwinds,
Und wenn auch fern der Herr ist,
Vergesst nicht des Lenzes!

Unter den in der Verbannung geschriebenen Shi sind manche, die man nicht ohne tiefste Rührung lesen kann. Man fühlt unwillkürlich, daß man es hier nicht mit gekünstelten Reflexionen, sondern mit echten, erlebten Empfindungen eines in tiefster Seele erregten Dichters zu tun hat.

Herbstnacht.

«Gelb welkt mein Angesicht, weiß reift's auf meinem Haupt,
Es schwinden die Kräfte,
Seit tausend Meilen und weiter
Man mich verstossen.

In Glanz und Pracht sonst lebt' ich
Herrlich gekleidet —
Jetzt bin ich im Exile
Demütig schlicht, gefangen!

Hell wie ein Spiegel leuchtet der Mond,
Doch hellt er nicht auf meine Unschuld;
Scharf wie ein Schwert schneidet der Wind
Und bricht nicht meinen Kummer.

Was ich erschau, was ich erlausche,
Mehrt meine Trübsal, mein Grämen,
Ach, und willst du, o Herbst,
Nur für mich ein trauriger Herbst sein?!«

Über die chinesischen Essays der Heian-Periode ist noch weniger Anerkennendes zu sagen als über die Gedichte. Sie sind gewöhnlich im Shiroku-Henrei-Stil geschrieben, d. i. in mit Parallelismen und Antithesen reich ausgeschmückten Sätzen von vier und sechs Wörtern, also in einer rhythmischen Prosa. Die Schwierigkeit dieses Stils verursacht aber eine Gezwungenheit

des Ausdrucks und ein derartiges Überwiegen der Form über den Inhalt, daß das Resultat ein sehr unerquickliches wird. Das ausschließliche Streben nach Eleganz des Ausdrucks bei gänzlicher Hohlheit des Inhalts hat denn auch die chinesischen Kompositionen in Mißkredit gebracht und mit dazu beigetragen, daß man sich wieder der nationalen Dichtung zuwandte. Leider hatte aber der Sinn für das formell Schöne, Feine und Zarte schon so starke Wurzeln geschlagen, daß wir ihn auch in der einheimischen Litteratur bald vorherrschen sehen werden.

Seit Sagas Regierung haben wir die sogen. Choku-sen-shū, auf kaiserlichen Befehl ausgewählte Sammlungen literarischer Produkte, im neunten Jahrhundert zunächst nur solcher in chinesischer Sprache. Zu nennen sind das Ryōun-shū, »Über die Wolken erhabene Sammlung«, 814 oder 815 von Ono no Minemori und anderen zusammengestellt; das Bunkwa-shūrei-shū, »Sammlung der vortrefflichsten Litteraturblumen«, 818 von Fujiwara no Fuyutsugu u. a.; das Keikoku-shū, »Reichsregierungs-Sammlung« (in den Gedichten werden Vorschriften, wie das Reich zu regieren ist, gegeben), 827 von Yoshimine no Yasuyo. Daß auch Frauen sich mit chinesischen Studien beschäftigten, ersieht man aus diesen Sammlungen, namentlich der letztgenannten. Von der Prinzessin Uchiko, einer Tochter Sagas, haben wir ein ganz hübsches Gedicht: »Berghütte am Frühlingstage«, das sie mit 17 Jahren geschrieben hat. Das Abfassen chinesischer Essays durch die Frauen hat übrigens für die Nationallitteratur eine nicht gering zu schätzende Bedeutung, so wenig Wert auch diese Produkte an und für sich gehabt haben mögen. Denn die vollendete klassische japanische Prosa des elften Jahrhunderts in den Werken einer Murasaki Shikibu, Sei Shōnagon usw. ist auf der Grundlage einer intimen Vertrautheit mit dem chinesischen Essayistenstil entstanden und von diesem ebensowenig loszulösen wie unsere klassische deutsche Prosa von der griechisch-römischen.

Außer den schon gelegentlich genannten Werken gelehrten Charakters sind in diesem Abschnitt noch eine Reihe anderer erschienen — alle in chinesischer Sprache —, welche zwar für die Kenntnis Altjapans sehr wertvoll sind, aber um ihrer wissenschaftlichen Natur willen in einer Besprechung der Litteratur im engeren Sinne keinen Platz finden können. Es sei nur auf

die Zeremonialgesetz-Sammlungen hingewiesen, das Kōnin-shiki 820, Jōgwan-shiki 871 und das allerdings erst 927 promulgierte Engi-shiki, in welchen die Zeremonialgesetze der Perioden Kōnin (810—823), Jōgwan (859—876) und Engi (901 bis 922) vereint sind, und in deren letzten, dem Engi-shiki, die Kapitel 3 besprochenen Norito ihre erste schriftliche Aufzeichnung gefunden haben.

Seit dem Ende des neunten Jahrhunderts ging die chinesische Litteratur in Japan ihrem Verfall entgegen, und wenn sie auch um die Mitte des nächsten Jahrhunderts unter der Regierung Kaiser Murakamis (947—967) noch einmal den Kopf erhob, und der Kaiser selbst, der Prinz Kaneaki, Ōe no Tomotsuna, Sugawara no Fumitoki und andere sich als Verfasser chinesischer Gedichte hervortaten, so war ihr doch fortan nur eine bescheidene zweite Stelle eingeräumt. An die Stelle der in chinesischer Sprache abgefaßten Chokusen-shū traten seit der Engi-Periode die Chokusen-waka-shū, auf kaiserlichen Befehl veranstaltete Sammlungen japanischer Gedichte. Einer der Hauptgründe für den Niedergang der chinesischen Litteratur war der Abbruch der bisher gepflogenen intimen Beziehungen zu China. Während zweier Jahrhunderte waren unzählige Japaner zum Studium nach China gegangen, wie jetzt nach Europa und Amerika, die sogen. Kentō-ryūgaku-shi, »nach China geschickte Studenten«, und viele Chinesen waren herübergekommen, so daß also die Japaner stets aus der Quelle zu schöpfen vermochten. Als aber Sugawara no Michizane 895 als Gesandter nach China geschickt werden sollte, das sich um diese Zeit, gegen Ende der T'ang-Dynastie, in der tiefsten politischen und moralischen Zerrüttung befand, riet er zum Abbruch des Verkehrs mit diesem Lande, von dem man nur noch Schlechtes lernen könnte. Seinen Vorstellungen wurde Gehör gegeben, die Gesandtschaft ging nicht ab, das Schicken von Gesandten nach China wurde vollständig eingestellt, Japan sagte sich gewissermaßen von seiner geistigen Nährmutter los. Das Resultat war für das Schicksal der chinesischen Sprache und Litteratur in Japan ein ähnliches wie der Verlust der Normandie für das Schicksal des Französischen in England. In beiden Fällen versiegte mit dem Losreißen von der Quelle auch die Lebenskraft; das Chinesische wie das Französische verlieren ihre bevorzugte Stellung; etwa zur selben Zeit verschmelzen sie beide

mit den einheimischen Idiomen, den letzteren einen reichen Zuwachs im Wortschatze zubringend. Wir werden den Verlauf der Sprachumbildung in der Kamakura-Periode genauer verfolgen, denn fürs erste, in der Heian-Zeit, hielt sich die japanische Littersprache von fremden Elementen noch ziemlich frei. Die sich allmählich vollziehenden Veränderungen wurden erst deutlich sichtbar, als die höfischen Kreise von Kyōto ihre herrschende Stellung in der Litteratur eingebüßt hatten.

8. Reaktion des nationalen Geistes in der Litteratur (890—990).

Die erwähnte Haltung Michizanes und ihr Erfolg zeugen davon, daß sich in Japan wieder ein starkes nationales Selbstbewußtsein ausgebildet hatte. Diesem parallel ging ein erneutes Interesse an der heimischen Dichtung. Die Keime der nationalen Reaktion sehen wir zur selben Zeit ersprießen, wo das altangesehene, weitverzweigte Geschlecht der Fujiwara (Glycinienfeld) auf die Leitung des Staates maßgebenden Einfluß zu gewinnen beginnt. Seiwa-tennō (859—876) war der erste einer langen Reihe von Kaisern, die auf Betreiben der immer allmächtiger werdenden Fujiwara als kleine Kinder auf den Thron gehoben und nach erlangter Mannbarkeit, wenn sie selbständig zu werden drohten, beseitigt wurden, und an deren Statt der Chef der Fujiwara-Familie, seit 888 mit dem erblichen Titel eines Regenten und Großveziers (Sesshō Kwambaku), eigenmächtig das Staatsschiff lenkte. Alle höheren Hof- und Zivilämter, alle Ehren gelangten in den ausschließlichen Besitz dieser Sippe, welche die Residenzstadt Kyōto in ein großes, glänzendes, üppiges Hoflager verwandelte, wo man alle Künste und Gentisse des Friedens pflegte. Nie haben der Luxus und die Verfeinerung der Lebenssitten der höheren Gesellschaft und die Hingabe an Kunst, Spiel und Dichtung in Japan einen solchen intensiven Grad erreicht als in den etwa anderthalb Jahrhunderten, in welchen die Fujiwara die unbestrittene Oberhand hatten. Es ist die Blütezeit der höfischen Bildung und höfischen Litteratur, die Zeit der höchsten Formvollendung, wo das Streben nach Schönheit und Eleganz das leitende Prinzip im Leben wie in der Kunst bildete. Leider kam zu dem Licht auch viel Schatten. Das aller ernststen

Tätigkeit abgewandte Genußleben verweichlichte und entsittlichte die Gesellschaft; Solidität und Ehrlichkeit schwanden immer mehr; List, Intrigue und Sykophantentum beherrschten den Tag. Der Buddhismus gewann ständig an Verbreitung, aber nicht immer an Tiefe: während einerseits eine Reihe von gelehrten Mönchen ihrem Stande wirklich zur Ehre gereichten, machte sich anderseits der gräulichste Aberglaube breit. Auch lockerte sich der politische Zusammenhang zwischen der Hauptstadt und den Provinzen. Während die höfischen Kreise Kraft und Zeit mit Matineen und Soireen, mit Blumenschau, Spielen, Banketten und Liebesabenteuern, mit Dichten und Musizieren vergeudeten, wuchsen in den östlichen und westlichen Grenzprovinzen kernigere Geschlechter heran — insbesondere die Minamoto- und Taira-Familien —, denen zwar die Musen nicht lächelten, die aber dafür ein Mannesherz in der Brust und ein scharfes Schwert in der starken, kampfesgeübten Faust hatten. Kaum hatte die Macht der Fujiwara unter dem Grolsvezier Mido Kwambaku Michinaga ihren größten Glanz entfaltet — Ende des zehnten und Anfang des elften Jahrhunderts —, als auch schon die Zeichen einer völligen Erschöpfung, eines schnellen und unaufhaltbaren Verfalls sich offenbarten. Die Militärfamilien (Buke) machten sich zuerst in den entlegneren Provinzen von der Zentralregierung unabhängig, dann dehnten sie ihren Einfluß immer mehr nach der Hauptstadt zu aus und legten schließlic die Fujiwara und die kaiserliche Autorität, die fortan bis zur neuesten Zeit nur noch dem Namen nach bestand, vollständig lahm. Feudalismus und Militärdespotie überwucherten die Monarchie. Aus dem nun folgenden Zweikampf der beiden mächtigsten Militärklane, der Taira oder Hei, und der Minamoto oder Gen, ging 1185 der letztere als Sieger hervor, und sein kluges, energisches und rücksichtsloses Haupt, Yoritomo, begründete das Shogunat oder Hausmeiertum, bei dem bis 1867 die aktuelle Regierungsgewalt verblieb. Die verschiedenen Shogun-Dynastien, sämtlich aus dem Hause Minamoto hervorgegangen, regierten der Reihe nach in Kamakura, der Muromachi-Stralße von Kyōto (Muromachi- oder Ashikaga-Dynastie, 1334—1573), und in Yedo (Tokugawa-Familie, 1600—1867).

Die eben kurz geschilderten Vorgänge haben auch der Litteratur ihre Züge aufgeprägt. Die Dichter und Dichterinnen

der Heian-Periode sind, mit wenigen Ausnahmen, dem kaiserlichen Hofe angehörige oder nahestehende Personen aus der höheren Gesellschaft Kyōtos, und in ihren Produkten spiegeln sich der sorglose Leichtsinn und die verweichlichende Genußsucht ihres Lebens, die bei aller äußeren schimmernden Fülle doch meist innere Hohlheit ihres Daseins, die süßliche Sentimentalität, die mit schwärmerischen, tränenschweren Gefühlen paradiert, während das Herz oft eiskalt bleibt. In der Unmenge von Dichtern jener Zeit wird man nicht sehr viele finden, die von dem Vorwurfe, ihre zum Ausdruck gebrachten Gefühle einfach geheuchelt zu haben, ganz freizusprechen wären. Im allgemeinen darf man wohl sagen, daß schon in der Dichtung des zehnten Jahrhunderts die Reflexion über die naturwahre Empfindung bedenklich zu überwiegen beginnt. Das Gedichtmachen wurde zum Sport, was dem poetischen Gehalt ungeheuren Eintrag getan hat. Besonders schädlich hat die schon Ende des neunten Jahrhunderts bei Hofe aufgekommene Sitte der Uta-wase, »Liederwettkämpfe«, gewirkt. Die Herren und Damen des Hofes versammelten sich, oft unter Teilnahme der Majestäten, und verfaßten Kurzlieder — das Tanka hatte inzwischen die Alleinherrschaft gewonnen und die umfangreichere Dichtung ganz verdrängt — über vom Vorsitzenden der Gesellschaft gestellte Themata. Anfangs begnügte man sich mit dem Verlesen der so entstandenen Lieder, und man darf wohl annehmen, daß manches natürliche Talent dabei Anregungen empfangen hat. Aber seit dem großen Uta-wase, welches 960 der Kaiser Murakami abhielt, und wobei der Kanzler Fujiwara no Saneyori als Schiedsrichter aufgefordert wurde, sein Urteil schriftlich zu fixieren, machte sich ein übler Einfluß dieser Tourneire geltend: man suchte sich in Künstelei gegenseitig zu überbieten und bemühte sich um der Anerkennung willen, sich dem Geschmack des Richters möglichst anzupassen. Die Richtung auf das rein Formelle rief dann später die Bildung von einzelnen Schulen mit verzwicktem Regelkodex hervor und Poetiken, deren einziger Zweck war, das Dichten zu einem schwierigen Handwerke zu machen. Das Ergebnis dieser unnatürlichen Entwicklung, auf die wir gegebenen Ortes noch zurückkommen werden, war ein japanischer Meistergesang, der sich an Nüchternheit mit dem deutschen Meistergesang getrost messen kann.

Eine eingehendere Schilderung der Vorgänge bei einem Uta-awase dürfte nicht ohne Interesse sein. Ich wähle das schon genannte vom Jahre 960, über das wir die Aufzeichnungen des Schiedsrichters Saneyori selbst besitzen. Je zwei Wettkämpfer, der »Linke« und der »Rechte«, hatten über dasselbe Thema zu improvisieren und das Lied dem Richter darzureichen, der daran offene Kritik übte und den einen der Kämpfer zum Sieger erklärte. Saneyoris Bericht, teils chinesisch, teils japanisch abgefaßt, lautet folgendermaßen über die beiden ersten »Gänge«.

»Erster Gang. Thema: Kasumi, »Frühlingsnebel«.

Der Linke, Namens Asatada, sang:

Kurahashi no	•Hervor aus den Klüften
Yama no kai yori	Des Speicherbrücken-(Kurahashi-)Berges
Haru-gasumi	Wird der Frühlingsdunst,
Toshi wo tsumite ya	Wie Jahr übers Jahr er pflegt,
Tachi-wataruran.	Sich wohl herüberziehen.»

Der Rechte, Kanemori, sang:

Furusato wa	•Im Heimatsdorf
Harumeki ni keru.	Ist's frühlingsmälsig worden.
Mi-Yoshino no	Mikakis Heide
Mikaki no hara wo	Im lieblichen Yoshino
Kasumi kometari.	Hat Frühlingsnebel verhüllt.»

[Urteil]: Als beide Gedichte, das linke und das rechte, gegeneinander gelesen worden waren, befahl mir der Kaiser: »Entscheide, welches von beiden das bessere und welches das geringere sei, und erstatte mir Bericht!« Ich entgegnete scheu und schüchtern: »Meine Wenigkeit hat zwar einiges Verständnis betreffs der 31 Silben, doch bin ich weit davon entfernt, ein Urteil für oder wider fällen zu können. Ehrerbietig flehe ich um das Urteil Eurer Majestät.« Der Kaiser aber sprach: »Wenn wir davon Rückstand nehmen, zu bestimmen, welches das bessere Gedicht sei, so macht das unser heutiges Vergnügen zunichte und läßt für spätere Zeit Unlust zurück. Entscheide rasch und berichte!« Der Kaiser gestattete mir nicht auszuweichen, und ich verrate damit nur die Leerheit meiner gehaltlosen Gedanken. (So weit chinesisch). Im linken Gedicht ist der Ausdruck *Kurahashi-yama ni toshi wo tsumu*, »Im Speicherbrücken-Berge die Jahre aufhäufen«, ein guter, und die Zusammenstellung der Aus-

drücke *hashi*, »Brücke«, und *wataru*, »hinübergehen«, ist auch treffend. Auch der Gedankengang des Gedichtes ist ganz passabel. Zum rechten Gedicht bemerke ich: warum hat man gerade das »Heimatsdorf« frühlingsmälsig gemacht? Ferner: »vom Nebel verhüllt sein« ist schauderhaft. (Das folgende wieder chinesisch). Das weitere hängt nur vom Urteil Eurer Majestät ab. Meine Wenigkeit wollte oft den Willen Eurer Majestät erfahren, aber ich vermochte kein leitendes Wort aus dem kaiserlichen Munde zu erlangen. So gab ich denn dem Linken den Sieg.

Zweiter Gang. Thema: *uguisu*, »Nachtigall«.

Der Linke, *Shitagō*, sang:

<i>Kōri dani</i>	»Im Frühlings-Talwind,
<i>Tomaranu haru no</i>	Dem selbst das Eis zu trotzen
<i>Tani-kaze ni</i>	Nicht mehr vermochte,
<i>Mada uchi-tokenu</i>	Vermiß' ich nur den Schmelz ¹⁾
<i>Uguisu no koe.</i>	Des Nachtigallgesanges.«

Der Rechte, *Kanemori*, sang:

<i>Waga yado ni</i>	»Bei meinem Hause
<i>Uguisu itaku</i>	Klagt gar so sehr und traurig
<i>Naku naru wa</i>	Die Nachtigall.
<i>Niwa mo hadara ni</i>	Sie klagt wohl, weil die Blüten
<i>Hana ya chiruran.</i>	Den Garten sprengelnd fallen?«

Das linke Gedicht ist in seiner Stimmung sehr fein; das rechte Gedicht läßt ohne Grund die Blüten abfallen und hat keinen besonderen Reiz. Auch sind die Worte nicht schön, und so gebe ich dem linken den Vorzug.«

9. Die klassische Lyrik der Heian-Periode.

Das *Kokinshū* und die nächstfolgenden offiziellen Sammlungen.

Bei weitem das beste, was die Heian-Litteratur an Lyrik hervorgebracht hat, ist in der Periode Engi (901—922) unter der Regierung des Kaisers Daigo (898—930) zum Vorschein

¹⁾ Wortspiel zwischen *tokeru*, »schmelzen«, und *uchi-tokenu*, »unbefangen sein«. Das Eis ist zwar geschmolzen, aber die Töne der Nachtigall sind noch in der Kehle gefroren.

gekommen, weshalb man diese Jahre gern als das »Goldene Engi-Zeitalter« bezeichnet. Aber auch in dem vorausliegenden halben Jahrhundert verdienen manche Dichter des Uta mit Ehren genannt zu werden, besonders die sogenannten Rokkasen, »die sechs Heiligen des Liedes«: Ariwara no Narihira, Bischof Henjō, Frau Ono no Komachi, Bunya no Yasuhide, Hochwürden Kisen und Ōtomo no Kuronushi. Von den drei ersten sind grössere Gedichtsammlungen vorhanden, von den drei letzten dagegen nur einige vereinzelte Lieder; über ihr Leben ist nur Weniges, und auch das unsicher, bekannt. Sie sind gewissermaßen die Vorläufer der klassischen Zeit im strengeren Sinne.

Die poetischen Erzeugnisse der Engi-Zeit liegen uns in einer umfangreichen Anthologie, dem Kokinshū, vor. Kaiser Daigo liess sich von vier der namhaftesten Dichter seines Hofes: Ki no Tsurayuki, Oshikōchi no Mitsune, Ki no Tomonori und Mibu no Tadamine, deren eigene Haussammlungen überreichen und befahl ihnen weiterhin, die besseren Gedichte ihrer Zeitgenossen sowie der älteren Dichter seit der Manyō-Zeit, die im Manyōshū keine Aufnahme gefunden hatten, dazu zu sammeln und alles zu einer grossen Anthologie zu vereinigen, der man zuerst den Titel Shoku Manyōshū, »Fortgesetztes M.«, beilegte. Die Sammlung wurde sodann in äusserlicher Anlehnung an das Manyōshū in 20 Bücher geordnet, aber nach einem einheitlich durchgeführten Prinzip. Die Gedichte vom Buch 1 und 2 besingen den Frühling, 3 den Sommer, 4 und 5 den Herbst, 6 den Winter, 7 enthält Glückwunschlieder, 8 Trennungslieder, 9 Reisegedichte, 10 Mono no na »Dingnamen« (eine Art Akrosticha), 11 bis 15 Liebeslieder, 16 Elegien, 17 und 18 Vermischtes, 19 Gedichte verschiedener Formen (darunter die einzigen fünf Naga-uta, einige Sedōka, Haikai-uta usw.), 20 Mancherlei, darunter Gedichte aus den Provinzen. Im ganzen sind es 1100 Gedichte. Am 18. III. des 5. Jahres Engi (905) wurde der Titel mit Genehmigung des Kaisers in Kokin-waka-shū, »Sammlung von japanischen Gedichten aus alter und neuer Zeit«, gewöhnlich abgekürzt in Kokinshū, umgewandelt. Wir haben in ihr die erste offizielle japanische Anthologie (Choku-sen-shū; *choku*, auf kaiserlichen Befehl, *sen*, ausgewählte, *sha*, Sammlung), der im Laufe der Jahrhunderte noch 20 andere folgten,

sämtlich nach dem Prinzip ihres Vorbildes angelegt und daher auch, mit wenigen Ausnahmen, in 20 Bücher geordnet. Es hat aber bei den japanischen Kritikern niemals ein Zweifel darüber bestanden, daß unter den 21 offiziellen Anthologien alles in allem genommen dem Kokinshū die Palme gebührt, und wir können uns diesem Urteil anschließen. Auch das Kokinshū enthält freilich manch Minderwertiges, Gesuchtes, aus affektierter Spielerei Hervorgegangenes, wie es in den späteren Sammlungen sich so unerquicklich breit macht, bietet aber auch außerordentlich viel Vortreffliches, worin wir die feine, zarte Kunst eines wirklich poetisch empfindenden Gemütes und einer erfinderischen Phantasie bewundern können. Müssen wir einerseits bedauern, daß so viel dichterische Fähigkeit, wie wir hier vorfinden, sich durch Annahme des Tanka-Monopols die drückendsten Schranken auferlegt hat, so können wir doch anderseits nicht umhin, zuzugeben, daß in der nun einmal bestehenden engen Umgrenzung der Form alles geleistet worden ist, was sich erwarten läßt. Es ist vielleicht keine Übertreibung, wenn man sagt, daß die Leistungen manchmal das unter solchen Umständen für möglich Gehaltene übertreffen.

Wie wir schon in den Gedichten des Manyōshū gelegentlich beobachten konnten, daß chinesische und buddhistische Ideen zum Ausdruck kamen, so können wir dies auch hier, und noch in weit höherem Grade. Nur ist das Erkennen der fremden Elemente dadurch erschwert, daß sie nicht wie dort meist deutlich als Fremdes fühlbar sind, sondern sich mit den ursprünglich japanischen Vorstellungen dermaßen verquickt haben, so gründlich in das japanische Bewußtsein übergegangen sind, daß sie wie einheimisches Gut erscheinen. Auch ein Zeichen der erstaunlichen Assimilationskraft der Japaner.

Besonders gern knüpfen die Dichter an etwas sinnlich Erfassbares an. Daher die aufmerksame Beobachtung der Natur um sie her, das beständige Herbeiziehen von Bildern und Gleichnissen aus dem Pflanzen- und Tierleben.

Beim Anblick der Blüten denkt der Dichter an den Schnee:

Unter dem Baume,
Dessen Blüten die Nachtigall
Mit Füßen zertritt,
Siehe, da ist ein Frühling
Mit heftig fallendem Schnee.

Da man die Blüten der Kirsche,
Dem Schnee an Farbe so ähnlich,
Verwechseln könnte mit diesem,
Scheinen sie Überbleibsel
Gefallenen Schnees zu sein.

Oder die Phantasie verwandelt den Schnee in Blüten:

Im Winter, der sich
Dem Frühling mählich nähert,
Fällt Schnee vom Himmel:
Er soll zu gleicher Zeit wohl
Die Blüten mit vertreten.

Bis daß der Frühling
Sich naht, seh' ich die Flocken
Des Schnees, den durch die Zweige
Hindurch der Wind getrieben,
Gleichsam für Blüten an.

Dieser Zug ist so stark, daß die Bilder und Gleichnisse in vielen Gedichten, wie z. B. Liebesliedern, wo sie nur als Akzessorien der Stimmung dienen sollten, zum Selbstzweck werden. Die eigentlich psychologischen Momente finden weniger Beachtung. Blüten und Blumen, Mond und Schnee spielen die Hauptrolle im sichtbaren Universum; und bei Blüten (besonders Kirschblüten) und Mond ist es wieder auffällig, wie reich die durch sie erregte elegische Stimmung vertreten ist. Die fallenden Blüten erinnern selbstverständlich an die Vergänglichkeit des Menschen-daseins — das ewige Echo der buddhistischen Lehre —, aber auch die volle Blütenpracht, die noch keine Spur von Welken und Tod zeigt, ruft nur zu oft bei den betrachtenden Dichtern nichts weiter als den Gedanken: »ja, aber wie lange wird's dauern?« hervor, und sie verderben sich sentimental die Freude, wie Eulenspiegel, wenn er den Berg hinabstieg. Zum Beispiel Narihira's Kirschblütengedicht, Kokinshū I, 53:

Yo no naka ni	•Wenn es hienieden
Taete sakura no	Die Kirschenblüten
Nakariseba	Überhaupt nicht gäbe,
Haru no kokoro wa	Wär' unser Herz
Nodokek' aramashi	Im Frühling immer heiter. •

Wenn es keine Kirschblüten gäbe, so könnten sie auch nicht abfallen und dadurch unser Herz betrüben. Gewiß treffend gesagt, aber welcher Pessimismus spricht aus diesem Einfall! Die elegischen Stimmungen beim Anblick des Mondes sind aus der chinesischen Poesie überkommen.

Bemerkenswert ist, daß Personifikationen, die der ostasiatischen Denkungsweise unendlich ferner stehen als uns, in diesen Gedichten sich gar nicht so selten finden. Es sei hier auf einige hingewiesen:

Auf die Blumen der A stern,	Da Blütenzweige,
Von denen die einen in lichter,	Auf denen sitzend sie sänge,
Die andern in satter Farbe	Sie nicht mehr findet,
Erscheinen, setzt der Tau sich,	So ist die Nachtigall
Teilend sein Herz zwischen beiden.	Zuletzt ganz traurig worden.

Die von den herbstlichen
Hagi-Blumen im Wirrwarr
Fallenden Perlen des Taus,
Es sind die fallenden Tränen
Des kläglich schreienden Hirsches.

Schon von japanischen Kritikern ist bemerkt worden, daß im Durchschnitt in den Liedern des Manyōshū ein mehr kräftig-männlicher Ton, in denen des Kokinshū dagegen eine weiblich-zarte Eleganz vorherrscht.

Von den 1100 Liedern des Kokinshū sind 431 anonym, und es ist wahrscheinlich, daß diese größtenteils dem Zeitraum zwischen der Abfassung des Manyōshū und der Wiedergeburt der nationalen Dichtung angehören. Die übrigen verteilen sich auf 122 Verfasser, wovon 96 Männer (10 Priester) und 26 Frauen (1 Nonne). Die vier Kompilatoren selbst sind besonders stark vertreten: Tsurayuki mit 95, Mitsune mit 55, Tomonori mit 45, Tadamine mit 30 Liedern, darunter je ein Naga-uta des ersten, zweiten und vierten. Unter den Vorläufern der klassischen Periode nimmt Narihira den ersten Rang ein, unter denen der goldenen Engi-Zeit stehen Tsurayuki und in zweiter Linie Mitsune obenan.

Einige Lieder aus der Vorbereitungszeit:

- Narihira: Im allgemeinen
Mag ich den Mond nicht leiden.
Denn diese Monde¹⁾
Sind's gerade, die sich häufend
Des Menschen Alter machen. (XVII, 17.)
- Bischof Henjō: Ihr Himmelswinde,
Weht und verschleift die Strafe
Zwischen den Wolken,
Um länger festzuhalten
Der Jungfrau Reizgestalten²⁾. (XVII, 61.)
- Frau Komachi: Die liebliche Schönheit
Der Blüten ist, ach! dahin,
Zerstört vom fallenden Regen.

¹⁾ tsuki bedeutet Mond und Monat.

²⁾ Beim Anblick tanzender Hoffräuleins gedichtet, die der Dichter wegen ihrer Schönheit für himmlische Apsarasen ausgibt, und fürchtet, sie möchten nur zu bald zum Himmel zurückfliegen.

Indes ich zwecklos
Die Tage verlebend den Blick
Entschweifen liefs ins Leere. (II, 45.)

Yasuhide: Da durch sein Wehen
Des Herbstes Bäum' und Kräuter
Verwelken und verwittern,
Nennt man mit Recht den Bergwind
Einen Ungewitterwind. (V, 1.)

Priester Kisen: Es steht mein Hüttlein
Südöstlich von der Hauptstadt —
Dort wohn' ich weltfremd.
Den Weltscheu-Ujiberg¹⁾ drum
Nennen den Ort die Leute.

Ki no Tsurayuki, der Hauptkompilator des Kokinshū und überhaupt der hervorragendste Dichter seiner Zeit, war ein Sohn des Dichters Mochiyuki und Enkel des großen Sinologen Haseō. Er starb 946 im Alter von 63 Jahren; nach einer anderen Angabe soll er aber 85 Jahre alt geworden sein. Er war ein tüchtiger Beamter und hat eine Reihe von angesehenen Stellen, wenn auch nicht vom obersten Range, innegehabt: als Chef der Staatskanzlei, als Gouverneur der Provinz Tosa (930—935), als Vizechef des Bauamtes. Er ist der charakteristischste Repräsentant jener überverfeinerten, weibisch-weichlich empfindenden Zeit. Der berühmte Philologe Mabuchi (1697—1751) hält ihn als Tonangeber seiner Zeit gewissermaßen verantwortlich für die zart-elegante Manier, womit er aber wohl kaum recht hat. Tsurayuki war in dieser Hinsicht eben nur ein Kind seiner Zeit, und er hätte sich dieser entfremden müssen, wenn er kräftigere Töne angeschlagen hätte.

In den folgenden Proben sind die Lieder der Kompilatoren an die Spitze gestellt.

Tsurayuki: Die Leute? Ach, ich weiß nicht
Was jetzt ihr Herz erfüllet.
Die Blüten aber
Des Heimatdorfs, sie duften
Noch wie in alten Zeiten²⁾. (I, 42.)

¹⁾ Wortspiel zwischen Uji und yo wo u, »die Welt scheuen«.

²⁾ Gedichtet bei einem Besuch in Hatsuse nach langer Abwesenheit, indem er eine Pflaumenblüte pflückte.

So tausendfach wie
Bunte Blumen blühen
Zerstreut im Herbstgefild,
So foltert tausendfach
Mein Herz der Liebeskummer. (XII, 32.)

Der Kirsche Blüten
Scheinen erblüht zu sein,
Denn aus den Gründen
Zwischen den Bergen werden
Weisse Wolken schon sichtbar. (I, 59.)

Der Frühlingsnebel
Hat weit sich ausgebreitet.
Des kürbisförm'gen
Mondes Kassienbaum¹⁾ wird
Drum schon in Blüte stehen.

Mitsune: Ich werde blindlings
Hingreifend pflücken müssen.
Vielleicht dann pflück' ich
Die Weifsaster, die täuschend
Der erste Reif verhüllet.

Der in die Berge
Du flohst, die Welt wegwerfend —
Wenn im Gebirge
Dich auch der Trübsinn findet,
Wohin entfliehst du weiter?²⁾ (XVIII, 24.)

Tadamine: Wie Wasserlinsen
Ohn' Bodenwurzeln hin und her
Im Strome treiben,
So treibe ich auch haltlos
Umher im Strom der Liebe. (XII, 41.)

O könnt' ich doch
In Mondschein mich verwandeln!
Dann würde endlich
Die grausam-kalte Liebste
Mit Mitleid mich betrachten. (XII, 51.)

Ach, seit der Trennung
Von ihr, wo herzlos kalt der Mond

¹⁾ Anspielung auf den tausend Fuß hohen Kassienbaum im Mond;
an seinem Fuße steht ein Mann, der fortwährend damit beschäftigt ist,
Äste abzuschneiden, die beim Bau des Mondpalastes gebraucht werden.

²⁾ An einen Einsiedler gesandt

Am Morgenhimmel stand,
Ist nichts für mich so schmerzlich
Als Morgendämmerungsflimmern. (XIII, 10).

Tomonori: Warum wohl fallen
Die Blüten ruhelosen Sinns
Am Frühlingstage,
Der heiter ist vom Lichte
Des Sonnenscheins? (II, 16.)

Wenn Schnee fällt, scheint es
Als sei'n auf jedem Baume
Blüten erblüht:
Wo pflück' ich, daß ich echte
Blüten der Pflaume pflücke? (VI, 24.)

Wie Algen unter
Dem schnellen Wasserlaufe
Des Stroms verborgen wogen,
Regt sich in mir die Liebe,
Der Liebsten unbekannt. (XII, 14.)

Kaiserin von Nijō Der Frühling ist kommen,
(Gemahlin des Ob Schnee auch die Lande noch deckt.
Kaisers Seiwa: Nun werden gar bald
Die gefrorenen Tränen
Der Nachtigall tauen. (I, 4.)

Chisato: Wohl kenn' ich eins, noch flücht'ger
Als rote Blätter,
Die der Wind verweht:
Das ist das Menschenleben,
Das gar so rasch vergeht. (XVI, 31.)

Fukayabu: Zwar eine Wildgans
Ist nicht mein Herz, das schmerzlich
Nach dir sich sehnt;
Doch geht es irre, klagend
Wie sie im weiten Luftmeer. (XII, 34.)

Korenori: Im Dorfe Yoshino
Ist weißer Schnee gefallen,
So daß es scheint, als wär' es
Das matte Licht der Sichel
Des Monds der Morgendämmerung. (VI, 19.)

Masazumi: Durch alle Spalten
Des Eises, daß im Gießbach

- Soeben schmilzt,
Ersprudeln weiße Wellen
Als erste Frühlingsblüten. (I, 12.)
- Munehari: Im fernen Bergdorf,
Wo trotz der Frühlingsankunft
Kein Blümlein schimmert,
Tönt trostlos klagend
Der Nachtigallensang. (I, 15.)
- Narihira: Mehr als am Morgen,
Wo ich im Herbstgefilde
Schritt durch die Büsche,
Näfst' ich den Ärmel, weinend
Bei Nacht, weil fern die Liebste. (XIII, 7.)
- Munekata: Wenn sie verflösse,
Die Nacht, und er käme nicht, —
Lang wie im Frühling
Der Tag ist, ganz so lange
Würd' ich ihn herzlos schelten. (XIII, 9.)
- Priester Sosei: Sag an, wo wächst der Same
Des Krauts »Vergeßlichkeit«?
Er wächst in jenen Herzen,
Wo Liebe nicht gedeiht. (XV, 56.)
- Anonym: Wer gab der Liebe
Den Sondernamen »Liebe«?
Er hätte einfach
Sie »Sterben« nennen können,
Denn Lieben das ist Sterben.
- Die bunten Blätter,
Sie fließen haufenweise
Im Tats'tagawa¹⁾.
Wollt' man den Fluß durchwaten,
Würd' der Brokat zerreißen. (V, 35.)
- In schlafloser Nacht
Hör' ich des Bergkuckucks
Rufe ertönen.
Auch er kann wohl, so dünkt mir,
Vor Liebesleid nicht schlafen. (XI, 31.)

¹⁾ Flüschen, unweit Nara, berühmt durch die ihn umsäumenden Ahornbäume, deren abfallende bunte Blätter im Herbst den Wasserlauf wie ein Brokatteppich decken.

Im Menschenleben herrscht
Allmächtig die Gewohnheit.
So will ich prüfen, ob ich
An Trennung mich gewöhne,
Ob ich zugrunde gehe. (XI, 50.)

Ach, die zu lieben,
Welche mich nicht liebt,
Ist eitler noch,
Als wollt' ich Zahlen schreiben
Auf Stromes flücht'ger Fläche. (XI, 54.)

Vor Sehnsucht bin ich
Zum Schatten abgemagert,
Doch kann ich leider
Nicht wie ihr Schatten immer
Bei der Geliebten weilen. (XI, 60.)

Dafs man die Herzen
Einmal vertauschen könnte!
Wie Liebe schmerze,
Die nicht erwidert wurde,
Das sollt' er dann erfahren. (XI, 72.)

Wie könnt' ich dich vergessen,
Sei's für die kurze Frist auch nur,
In der ein Blitz aus Herbstgewölk
Erhellet die Ähren auf der Flur? (XI, 80.)

Wie töricht, dafs ich
Im Wachen und im Schlaf mich
So nach ihr sehne!
Ach, wüfst' ich doch, wo Rast und
Vergessen fänd' mein Herze! (XII, 19.)

Kein Mittel find' ich,
Zu nahen dir, drum muß ich
Fern von dir weilen;
Doch ist bei dir mein Herze,
Gleichsam, als wär's dein Schatten. (XIII, 4.)

Zwar weiß ich: umsonst
Ist's immer, dafs ich gehe,
Um dich zu treffen; —
Doch immer wieder lockt mich
Die Sehnsucht, dich zu sehen. (XIII, 5.)

Wenn wie der Schnee dort
Sich häuften die Nächte, wo
Ich dich nicht habe,
So möcht' ich, daß wie dieser
Ich selbst auch bald zerschmelze. (XIII, 6.)

Das zweite von den fünf Langgedichten des 19. Buches ist von Tsurayuki und stellt eine Art von poetischem Index zum Kokinshū dar. Es lautet, wörtlich in Prosa übertragen, wie folgt:

»Seit dem erlauchten Zeitalter der gewaltigen Götter, in allen den wie Kure-Bambusglieder zahlreichen Generationen unaufhörlich: —

[Beim Anblick] des Frühlingsnebels auf dem Berge Himmels-Echo Otowa Gedanken-verwirrt¹⁾,

Ein jeder erwachend, so oft, als es beim Donnern am Himmel des Mairegens tiefe Mitternacht wird und der Bergkuckuck schreit²⁾,

Beim Sprühen des Sprühregens im götterlosen Monate, wo man nur die bunten Blätter des Kara-nishiki Tatsuta-Berges erschauend Sehnsucht empfindet³⁾,

Und noch dazu im Gefühl hinschmelzend wie der Schnee der Winternacht, der den Garten sprenkelnd fällt⁴⁾,

so jedes Jahr und zu jeder Zeit rufen [die Dichter] wiederholt Ach und Weh.

Dem Fürsten nur wünschen sie Glück, daß er tausend Generationen [lebe]⁵⁾.

Sowohl das Gefühl, welches brennt wie der Gipfel des Fuji-berges in der Provinz Suruga, [wobei man an das] Sich-Gedanken-machen der Leute der Welt [denkt]⁶⁾,

und die Trennungstränen [die man vergießt, weil man sich trennen muß], obwohl man sich nicht satt genug aneinander sehen kann⁷⁾, als auch der Gemütszustand, in dem man Fujikleider webt⁸⁾ —

Um Wortblatt für Wortblatt der 8000 Kräuter aus

^{1—4)} Anspielungen auf die Gedichte der Abteilungen Frühling, Sommer, Herbst und Winter (Buch 1—6). Der »götterlose« Monat ist der Oktober a. S.

⁵⁾ Glückwunschlieder (Buch 7).

⁶⁾ Liebeslieder (Buch 11—15). Wortspiel mit suru, »machen«.

⁷⁾ Abschiedsgedichte (Buch 8).

⁸⁾ Elegien (Buch 16). Kleider aus Fujibast sind Trauerkleider.

Ehrfurcht vor dem Befehl des Souveräns in den Bänden [dieser Gedichtsammlung] zu erschöpfen, glaube ich zwar die Salzflutmuscheln der Bucht des Meeres von Ise alle zusammengelesen und aufgehoben zu haben¹⁾;

aber mein wie der Lebensfaden kurzer Verstand konnte den Gedanken nicht zur Vollendung bringen;

und indem ich noch ein sich umwälzendes Jahr vorübergehen lasse, um nur im kaiserlichen Palaste ohne Rücksicht auf den Unterschied von Nacht und sonnenbeschienenem Tag Dienst zu tun²⁾,

wird wohl der Frühlingsregen [in meinem Hause] durchsickern, da sie zu unfein sind, die mit Shinobu-Gras bewachsenen Brettspalten in meinem Wohnhaus, auf das ich inzwischen keine Obacht haben kann.«

Tsurayuki hat auf Befehl des Kaisers Daigo noch eine zweite Anthologie zusammenzustellen unternommen, als er Gouverneur der Provinz Tosa war (930—935). Dieselbe sollte den Titel *Shinsen-waka-shū*, »Neu ausgewählte Liedersammlung« tragen. Aber da der Kaiser schon vor Tsurayukis Rückkehr nach Kyōto gestorben war und somit die Übernahme durch den Auftraggeber nicht stattfinden konnte, ist das *Shinsen-waka-shū* nicht in die offiziellen Anthologien eingereiht worden, sondern eine Privatsammlung geblieben. Solche Privatsammlungen sind in der Folgezeit noch in sehr großer Anzahl entstanden; es seien namentlich nur das *Zoku-Shikwa-shū* von Fujiwara no Kiyosuke, das *Kingyoku-shū* von Fujiwara no Kintō und das *Gengen-shū* des Mönchs Nōin hervorgehoben.

In den Jahresperioden *Shōhei* (931—937) und *Tenkyō* (938—946) bekam das sorglose Leben der Höflinge durch Aufstände in den Provinzen einen derben Stoß, und trat in der litterarischen Tätigkeit ein teilweiser Stillstand ein. Als aber dann die Ruhe wiederhergestellt worden war, sehen wir in der

¹⁾ Ich glaube, in der Sammlung, deren Kompilation der Kaiser Daigo befahl, alles Wichtige aufgenommen zu haben.

²⁾ Tsurayuki hatte den Befehl des Kaisers am 18. IV. des 5. Jahres *Engi* (905) erhalten, die Sammlung aber erst am 15. IV. des 6. Jahres (906) überreicht. Die Arbeit wurde in einer Halle des Kaiserpalastes vorgenommen, der Dichter war also die ganze Zeit über von Hause abwesend.

nun folgenden Periode Tenreki (947—956) eine der Engi-Zeit vergleichbare Blüte in Kunst und Gelehrtentum, so daß man, ähnlich wie bei jener, von einer »goldenen Tenreki-Zeit« spricht. Daß auch die chinesische Litteratur zu dieser Frist ihr Haupt wieder emporhob, indem der Kaiser Murakami (947—967) selbst ein gelehrter Sinologe war, ist schon Kap. 7 erwähnt worden. Dieser Fürst errichtete im Jahre 951 das Waka-dokoro, »Lieder-Amt«, im Nashi-Tsubo, »Birnenkabinett«, des kaiserlichen Schlosses und erteilte an fünf Dichtergelehrte: Minamoto no Shitagō, Ōnakatomi no Yoshinobu, Kiyowara no Motosuke, Ki no Tokibumi und Sakanoe no Mochiki, den Befehl, gemeinsam die authentische Lesung des mit chinesischen Zeichen größtenteils ideographisch geschriebenen Manyōshū-Textes festzustellen und mit Kana-Silbenschrift aufzuzeichnen, weiterhin auch eine das Kokinshū ergänzende Sammlung von Gedichten aus gleicher und späterer Zeit anzulegen. Diese Anthologie von 1426 Liedern, die zweite offizielle, nach dem Vorbilde des Kokinshū in 20 Bücher geordnet und größtenteils Erzeugnisse derselben Dichter enthaltend, führt den Namen Gosen-(waka)¹⁾-shū, »Später ausgewählte Sammlung«. Sie kann sich keineswegs mit ihrer Vorgängerin messen; Gutes und noch mehr Geringes ist durcheinandergewürfelt. Als weitere Ergänzung wurde einige Jahrzehnte darauf eine dritte offizielle Anthologie angelegt, das sogen. Shū-i-shū, »Sammlung aufgelesener Reste«, deren Kompilator entweder der Dichter Fujiwara no Kintō oder der Kaiser Kwazan selbst, der nur ein Jahr, 985—986, regierte, gewesen sein soll. Sie entstand in der Periode Chōtoku (995—998), enthält 1351 Lieder und zeigt, wie die folgenden Sammlungen, deutlich die schnell vor sich gehende Entartung der Dichtung in phantasielose, gemütsarme, formelle Spielerei mit Worten und Schmuckformen. Allerhand Kunststückchen werden gemacht: einfache und doppelte Akrosticha; Gedichte, die von hinten nach vorn gelesen denselben Wortlaut ergeben wie von vorn nach hinten; Zyklen von 48 Liedern, deren jedes mit einer der 48 Silben des Iroha-Syllabars beginnt und endet — also eine Art

¹⁾ Alle diese Sammlungen haben im Titel vor shū den Bestandteil waka, »japanisches Lied«, den man der Kürze halber beim Zitieren gewöhnlich fortläßt.

Diwan —, usw. Originelle Gedanken werden immer seltener; wo man originell zu sein sucht, wird man meist gespreizt-un-natürlich; die spätesten Sammlungen sind nach einstimmigem Urteil geradezu geistige Einöden. Das Kokin-shū, Gosen-shū und Shūi-shū faßt man unter dem Gesamtnamen San-dai-shū, »Sammlungen der drei Regierungen«, nämlich der Kaiser Daigo, Murakami und Kwazan, zusammen. Mit ihren ungefähr 3850 Liedern sind sie eine reiche und interessante Fundgrube für die Kenntnis der Waka zur Zeit ihrer höchsten Blüte.

Ungefähr neunzig Jahre ruhte der Sammeleifer; dann folgen in der Heianperiode noch vier »Offizielle«: No. IV, das Go-Shū-i-shū, »Spätere Sammlung aufgelesener Reste«, unter Kaiser Shirakawa 1086 angelegt von Fujiwara no Michitoshi, einem im Japanischen wie Chinesischen gleich tüchtigen Gelehrten, dessen Ruhm mit demjenigen Ōe no Masafusas (1041—1111) wetteiferte. Als Dichter ragt neben diesen beiden Minamoto no Tsunenobu (1011—1097) hervor. 1220 Lieder.

No. V, das Kinyō-shū, »Sammlung herbstlicher Ahornblätter«, von Minamoto no Toshiyori, dem Sohne Tsunenobus, zur Zeit des Kaisers Sutoku im Jahre 1127, aber auf Befehl des abgedankten Kaisers Shirakawa verfaßt. 716 Lieder.

No. VI, das Shikwa-shū, »Wortblumensammlung«, von Fujiwara no Akisuke, dem Ahnherrn des illustren Hauses Rokujō, unter Kaiser Konoe in der Periode Nimpei (1151—1153) auf Befehl des abgedankten Kaisers Sutoku verfaßt. 411 Lieder.

No. VII, das Senzai-shū, »Sammlung von tausend Jahren«, von Fujiwara no Toshinari, dem Ahnherrn der Nijō-Familie und Vater des berühmten Sada-ie (Teika), unter Kaiser Gotoba im Jahre 1187 verfaßt. 1285 Lieder.

Diese vier Anthologien nebst den erstgenannten dreien und dem sehr beachtenswerten Shin-Kokinshū, »Neues Kokinshū« (No. VIII), aus der Kamakura-Zeit sind zusammen als die Waka-Hachidai-shū, »Anthologien der acht Regierungen«, bekannt. Bemerkenswert sind außerdem zwei kleine Sammlungen aus den Jahren Kōwa (1099—1103) und Eikyū (1113—1117), und endlich kommen die sehr zahlreichen Ka-shū, »Haussammlungen«, d. i. Spezialanthologien einzelner Personen und Familien, in Betracht. Aus der früheren und mittleren Heianzeit haben wir z. B. Haussammlungen von Narihira, Tsurayuki, Mitsune, Tada-

mine, Priester Sosei, Yoshinobu, Motosuke, Murasaki Shikibu, Sei Shōnagon usw.

Von Dichtern, deren Werke uns in Nr. II bis VII vorliegen, verdienen außer den schon genannten Ausschreibern und anderen noch erwähnt zu werden: Taira no Kanemori (gegen 950), Fujiwara no Mototoshi (geb. 1055), Sone no Yoshitada, der tapfere Kriegsheld Minamoto no Yorimasa (1105—1180); als Liederdichterinnen, abgesehen von ihren anderen zum Teil noch viel bedeutenderen und weiter unten zu besprechenden Leistungen, die Frauen Murasaki Shikibu, Sei Shōnagon, Izumi Shikibu, Akazome Emon, Sagami, Daini Sammi (Tochter Murasakis). Am meisten geschätzt sind Kintō, Toshiyori und Toshinari.

Fujiwara no Kintō (967—1041), gewöhnlich Shijō Dainagon, »der Oberstaatsrat aus der Shijo-Avenue« genannt, war ein Enkel des Ministerpräsidenten Saneyori. Er war in den drei Künsten der japanischen Poesie, chinesischen Poesie und Musik gleich ausgezeichnet, und man erzählt deshalb folgende Anekdote: »Vom Regenten Michinaga wurde einst auf dem Fluß Ōigawa eine Lustfahrt veranstaltet, und die Teilnehmer wurden je nach der Kunst, in der sie sich auszeichneten, in drei Boote verteilt. Kintōs Leistungen auf allen Gebieten waren so hervorragend, daß man nicht zu entscheiden vermochte, in welches Boot er einzusteigen habe.« Er genoß auch als Kalligraph hohen Ruf. Es existiert von ihm eine Haussammlung.

Als sich im Frühling die Höflinge nach dem Fluß Shirakawa begaben:

Du einsam Bergdorf,
Dem nur im Lenz die Leute
Besuch abstatten:
Die Blüten deiner Bäume
Sind's, die zu Gaste laden. (Shū 1015.)¹⁾

Beim Anblick eines versiegten Wasserfalls:

Zwar ist's schon lange,
Seit aufgehört das Rauschen

¹⁾ Ich zitiere die Gedichte der Chokusenshū, die des Kokinshū ausgenommen, nach der Numerierung des Kokka Taikan, welches die Lieder einer Sammlung von Anfang bis Ende ohne Rücksicht auf die Bücher durchzählt.

Des Wasserfalles,
Doch sein berühmter Name
Strömt und ertönt noch immer. (Senzai 1032.)

Minamoto no Toshiyori, ein Sohn Tsunenobus, lebte Ende des 11. und Anfang des 12. Jahrhunderts. Seine Lieder sind sorgfältig gefeilt. Haussammlung: Samboku-kika-shū, »Schnitzel und Späne«.

Susuki (Eulalia).

Im Wind am Strande
Der Mano-Bucht, wo einsam
Die Wachtel ruft,
Da wogen Rispenwellen
Im Herbstesabenddämmer. (Kinyō 254.)

Die Szene dieses Liedes sieht man oft in Gemälden dargestellt.

Dem Scheidenden:

Vergiß der Wiederkehr nicht!
Wenn auf dem Bergpfad auch,
Auf dem du wiederkehrst,
Die Spuren längst verloschen
Und sich die Zahl der Tage
Wie Schnee zu Haufen häuft. (Senzai 481.)

Verfaßt im Liebeskummer, als die Geliebte mich nicht erhörte, trotzdem ich [im Tempel der Göttin Kwannon zu Hatsuse um Verleihung ihrer Gunst] gebetet hatte:

Dafs die Herzlose
Sich mir so grausam zeige,
Dem rauhen Bergwind
Von Hatsuse vergleichbar,
Das hab' ich nicht erbeten! (Senzai 707.)

Fujiwara no Toshinari (1113—1204), ein Ururenkel des allmächtigen Midō Kwambaku Michinaga, zuletzt Oberintendant des Hofes der Kaiserin-Witwe. Mit 62 Jahren trat er in den Mönchsstand ein und nannte sich Shaku-a (Priester A). Er war ein Günstling des Kaisers Go-Toba (regierte 1184—1198) und erhielt von diesem die zum Unterhalt des Waka-dokoro gehörigen Stiftungen als erbliches Lehen. Seine Familie ist das erste der sogen. Waka no Shihanke, »Lehrhäuser der japanischen Dicht-

kunst«. Seine Haussammlung heißt Chō-shū-eisō, »Langen Herbstes Liedersammlung«.

Ach, auf der Welt ist
Kein Weg, wo ich dem Kummer
Der Welt entflöhe.
Selbst in den tiefen Bergen,
Der Stätte meiner Sehnsucht,
Tönt Klagelaut der Hirsche. (Senzai 248.)

Fujiwara no Akisuke (Verf. des Shikwashū):

O wie so heiter
Das Mondlicht ist, das zwischen
Den Wolken durchscheint,
Die sich im Wehn des Herbstwinds
Am Firmament ausbreiten! (Shin-Kokin 413.)

Fujiwara no Sanesada (gewöhnlich genannt Go Tokudaiji no Sadaijin):

Als nach der Richtung
Ich spähte, wo der Kuckuck
Eben gerufen,
War nur noch eins zu sehen: —
Der Mond der Morgendämmerung. (Senzai 161.)

Minamoto no Tsunenobu:

's ist Abend; meine
Grobe Hütte aus Schilfrohr
Umweht der Herbstwind,
Und auf dem nahen Felde
Rauschen die Reishalmblätter. (Kinyō 183.)

Frau Murasaki Shikibu.

Als ein alter Freund, den ich nach jahrelanger
Trennung nur flüchtig wiedergesehen, am 10/7 mit
dem Mond um die Wette davonging:

Kaum dafs ich flüchtig
Ihn sah nach langer Trennung —
Und war er's wirklich? —
Verbarg er sich in Wolken,
Der mitternächtige Mond, oh! (Shin-Kokin 1497.)

(Man beachte den Doppelsinn, auf den Freund und den Mond
sich beziehend.)

Frau Akazome Emon:

Hätt' ich doch besser
Geschlummert, statt zu warten!
Doch leider schaut' ich
Zum Mond, bis dafs in später
Nacht er ging zur Rüste. (Go-Shūi 680.)

Dazu steht die Bemerkung: »Als ich bei Naka no Kwambaku Dienste tat, verkehrte dieser mit meiner Schwester und pflegte sich mit ihr zu unterhalten. Das eine Mal kam er wider sein Versprechen nicht zu ihr. Früh am nächsten Morgen habe ich für sie das Gedicht verfaßt«.

Frau Izumi Shikibu:

Dem Geliebten gesandt, als ich krank war:

Könnt' ich ein einzig Mal
Dich jetzt noch wiedersehen!
Auf dafs ich jenseits,
Von dieser Welt geschieden,
Erinn'ung süfs genösse. (Go Shūi 763.)

Gen Sammi Yorimasa:

Des Bergdorfs Leute,
Sie versprochen, zu künden,
Wenn blühn die Blüten.
Just sandten sie den Boten:
Nun sattelt mir schnell mein Rofs!

Im dichten Wald dort
Nicht konnt' ich ihn erkennen,
Des Kirschbaums Wipfel —,
Jetzt aber hat ihn endlich
Sein Blütenschmuck verraten.

Taira no Tadanori (auch genannt Satsuma no Kami Tadanori:

Nacht überfällt mich;
So will ich unterm Baume
Herberge nehmen,
Und Kirschbaumblüten sollen
Für heute nacht mein Wirt sein.

Tadanori war der jüngste Bruder des seinerzeit despotisch regierenden Kiyomori († 1189), des berühmtesten Hauptes der

Taira-Familie (s. Rein I S. 266ff.). Als die Taira (Heike) von den Minamoto (Gen) aus der kaiserlichen Residenz vertrieben wurden, begab er sich mit den übrigen Gliedern seiner Familie nach den westlichen Provinzen. Doch kehrte er noch einmal nachts heimlich nach Kyōto zurück, klopfte an die Tür des Hauses seines Liedmeisters Shunzei (Fujiwara no Toshinari) und bat ihn, einen Vers von ihm in die gerade damals von Shunzei auf kaiserlichen Befehl gesammelte Anthologie Senzai-shū aufzunehmen. Shunzei bewilligte seine Bitte, und das Gedicht steht darin als das Gedicht eines »Unbekannten«, weil der Name Tadanoris, als Gliedes der vom priesterlichen Exkaiser Go Shirakawa verfluchten Taira-Familie, nicht aufgenommen werden konnte. Es ist das oben zitierte Gedicht.

Wie sehr man den Sinn für das eigentlich Poetische verloren hatte, zeigt der Umstand, daß man, wie es bei uns die verstandesmäßigen Gottschedianer taten, das Dichten für eine durch Befolgung gewisser Regeln erlernbare Kunstfertigkeit hielt, und deshalb seit der mittleren Heian-Zeit zahlreiche Regelbücher zur Unterweisung in der Dichtkunst schrieb. Den mittelbaren Anlaß zur Abfassung solcher »Gradus ad Parnassum« haben die bei den Uta-awase stattfindenden kritischen Debatten gegeben, in denen jeder sich bemühte, die Schönheiten seiner eigenen Lieder und die Schwächen der Gedichte des Gegners aufzuzeigen. Diese Ka-ron¹⁾, »Liederdebatten«, waren auch eine aus China übernommene Eigentümlichkeit. Jeder namhaftere Dichter gründete seine eigene Schule, in der eine bestimmte Technik des Liedes als unveränderliches Muster festgehalten und fortgepflanzt wurde. Die Regelbücher haben aber keineswegs den Charakter und Wert einer Poetik, wie wir sie verstehen; sie verbreiten sich mit willkürlichen Behauptungen ohne alle tiefere Erkenntnis des Wesens der Poesie über bloße Äußerlichkeiten. Zu den ihrerzeit geschätztesten Werken der Art gehören Kintōs Shinsen Zuinō, »Neu ausgewähltes Mark und Hirn« (d. i. Essenz der Dichtkunst), und Waka Kuhon, »Neun Sorten des Waka«; Toshiyoris Mumyōshō, »Namenlose Sammlung«, und Samboku (Bergholz) - Zuinō; Mototoshis

¹⁾ In China hießen sie *shi-lün*, d. i. mit sino-jap. Aussprache *shi-ron*. Statt *shi* (»chinesisches Gedicht«) setzte man *ka* (»japanisches Gedicht«).

Etsu-moku-shō, »Auslese zur Augenweide«; Kiyosukes Ōgi-shō, »Sammlung von Geheimnissen«, und Fukuro-zōshi, »Beutelweise Schriftereie«; Toshinaris Korai-futai-shō, »Auslese von Stilformen seit alter Zeit«, usw.

10. Die klassische Prosa.

Allgemeines. Die Kajo oder Liedervorreden.

Die Engi-Periode hat nicht nur eine hohe Blüte des Waka gesehen, sondern auch die Anfänge einer vielumfassenden belletristischen Prosalitteratur in japanischer Sprache. Dieser Aufschwung des Schrifttums hat einen seiner Hauptgründe in der Einführung der bequemen phonetischen Silbenschrift (Hira-gana und Kata-kana) an Stelle der komplizierten chinesischen Zeichen. Die Syllabare waren bei Frauen und weniger Gebildeten wohl schon geraume Zeit vor 900 im Gebrauch und wurden damals auch gewöhnlich Onna-ji, »Frauenschrift«, genannt, während die gelehrten, des Chinesischen kundigen Männer sich zunächst noch genierten, eine so leichte und einfache Schrift zu benutzen. Ihre praktischen Vorzüge mußten aber natürlich die törichte Vorurteile schließlich besiegen, und als gar Männer wie Tsurayuki, an deren sinologischer Gelehrsamkeit niemand zweifeln konnte, sich ihrer bedienten, kam mit überraschender Schnelligkeit eine ganze Flut von Erzählungen, Journalen usw. in Kana zum Vorschein. Trotzdem ist es bemerkenswert und sicher charakteristisch, daß an der nun folgenden Entwicklung der klassischen japanischen Prosa die Frauen einen viel bedeutenderen Anteil gehabt haben als die Männer. Den letzteren galt im allgemeinen doch noch lange das Zusammendrechseln eines eleganten chinesischen Bunshō (Essay) als höchstes Ideal geistiger Tätigkeit, dem zwar auch die Blaustrümpfe zuzustreben suchten, nur mit dem Unterschiede, daß sie mehr gesunden Menschenverstand und echten Patriotismus bewiesen und die im chinesischen Studium geweckten litterarischen Kräfte der Ausbildung des nationalen Schrifttums zugute kommen ließen. Japan darf auf seine Blaustrümpfe des zehnten Jahrhunderts stolz sein.

Es lassen sich in der Prosa der Heian-Zeit fünf Gattungen unterscheiden: 1. Mono-gatari, Erzählungen, Novellen und

Romane, deren Plan frei erfunden ist, wenn auch in den Stoff oft einheimische oder fremde sagenhafte oder wirkliche Begebnisse verwoben sind; 2. Nikki, Tagebücher, und Kikō, Reise-schilderungen; 3. Ka-jo, Liedervorreden; 4. Zuihitsu oder Sōshi, Skizzenbücher; 5. Zasshi, Romantische Historien oder historische Romane, d. i. mit dichterischer Freiheit behandelte Darstellungen geschichtlicher Begebenheiten (zasshi = vermischte Geschichte). Wenn auch öfters, wie die Proben zeigen werden, die Grenzen dieser Gattungen verschwimmen und man manches Werk ebensogut in die eine wie in die andere setzen könnte, so hat diese Einteilung doch auch praktischen Wert und gestattet einen klareren Überblick über die sonst verwirrende Fülle der Erscheinungen.

Wir behandeln zuerst in Kürze die Liedervorreden.

Unter den Ka-jo versteht man in schmuckvoller Rede geschriebene Essays, die entweder als Vorrede zu einer ganzen Liedersammlung, wie zum Kokin-shū, Go Shū-i-shū usw., abgefaßt sind oder nur als Vorbemerkung und Situations-schilderung für einzelne Gedichte dienen sollen. Die letzteren, meist kürzeren Umfangs, bezeichnet man auch mit dem Sondernamen Uta no Hashigaki, „Lieder-Einleitungsworte“. Wir haben deren eine große Anzahl im Manyōshū, dort aber sämtlich in chinesischer Sprache. Japanische Einleitungen finden wir erst seit der Engi-Zeit. Sie sind in reinem Japanisch mit Kana-Silbenschrift geschrieben, lehnen sich aber sowohl im inneren Gedankenmaterial wie in der poetisch ausgeschmückten Phraseologie stark an chinesische Vorbilder an, wie sie z. B. in der Sammlung Wen-hstian vorlagen und in Japan selbst von den gelehrten Sinologen schon oft nachgebildet worden waren. Sie machen auch, wie die Norito, von den Schmuckmitteln des japanischen poetischen Stiles: von Parallelismen, Häufungen und Kissenwörtern, Gebrauch und sind nicht selten stilistisch dermaßen überladen und in so langen, verwickelten Perioden gebaut, daß sie sehr schwer verständlich werden. Auch hier verdeckt der äußere Glanz der Rede oft nur schlecht die Armut an Gedanken. Zu den besten Erzeugnissen ihrer Gattung gehören zwei von Tsurayuki verfaßte Einleitungen: die eine die Vorrede zur Sammlung Kokin-shū, die andere eine Hashigaki zu einzelnen Gedichten, welche bei einer Lustfahrt des Kaisers

Daigo nach dem Ōigawa im September (a. S.) 907 von den teilnehmenden Höflingen gedichtet worden waren. Beide sind in klassisch einfacher, schöner Sprache geschrieben und haben stets als hervorragendste Muster gegolten. Zum Kokin-shū liegt außer der eben erwähnten noch eine inhaltlich fast gleichlautende chinesische Vorrede vor. Die eine von ihnen ist offenbar eine Übersetzung der anderen; welche aber das Original ist, läßt sich schwer entscheiden. Ich neige zu der Ansicht, daß die chinesische das Original war und entweder von Tsurayuki selbst, oder, was wahrscheinlicher, von dessen Verwandtem Ki no Yoshimochi, einem Sinologen, alsbald nach der Zusammenstellung der Sammlung verfaßt wurde; zu irgend einer späteren Zeit wird sie Tsurayuki ins Japanische übertragen haben. Wenn dem so ist, besitzen wir in der Ōigawa-Vorrede die älteste vorhandene Ka-jo. Geschätzte Vorreden haben unter anderen auch Minamoto no Shitagō, Taira no Kanemori und Fujiwara no Michitoshi (Vorrede zum Go Shū-i-shū) geschrieben. Von den späteren wird nicht viel gehalten.

Vorrede zu den Gedichten, welche während der
Lustfahrt des Kaisers nach dem Flusse Ōi ge-
dichtet wurden:

•Um die übriggebliebenen Herbstastern und den Spätherbst zu loben, begab sich unser großer Herr an einem mond hellen Abend am Neunten des Monats nach dem am Ogura-Berg entlangfließenden Ōi-Flusse, indem er Fährleute berief und von Umezu jenseits des Kassienbaumes im Mond in dem wohlgeschmückten Boote dahinfuhr, nachdem er schon am vorhergehenden Tage diese Fahrt angekündigt hatte. Die kaiserliche Rede, daß das ewige Himmelszelt, wo kein Wölkchen sich ausbreitet, seine Fahrt erwarte, und daß das fließende Wasser, auf dessen Grunde kein schmutziger Schlamm sich häuft, seinem erlauchten Herzen wohlbehage, war gleich wie Blätter, welche auf dem Herbstwasser schwimmend dahinfließen. Als wir den herbstlichen Berg erblickten, hielten wir ihn für Brokat, den keine Menschenhand gewebt hat. Das Durcheinanderwirbeln der Rotblätter infolge des verwüstenden Windes rauschte wie ein Regenfall, während es doch heiteres Wetter war. Die noch übriggebliebenen Herbstastern am Ufer sahen so wundervoll aus, als wären sie Sterne am Himmel. Reifweise Kraniche flogen vom Flusse davon, was aussah, als ob Wolken niederfielen. Und als die Affen am Abend ihre Klagelaute ins Tal schrieten, rannen den Männern die hellen Tränen über die Wangen. Die Wildgänse auf der Reise sahen wie Briefe aus; die

auf dem Wasser spielenden Wildgänse waren ganz zahm und zutraulich. Und wieviel Generationen sind über die Kiefern an der Bucht hinweggegangen? Dergleichen Dinge besang unser grosser Herr. Mein Schreibpinsel irrte hin und her wie mein seichtes Herz, und meine ungeschickten Wortblätter trieben sich am winddurchwehten Himmel umher. Meine Tränen der Freude fallen nieder wie Reif, der auf die Blätter der Gräser sich setzt, und es wallt mein von Fröhlichkeit erfülltes Herz wie über Felsen spülende Wellen. Wenn diese Wortblätter sich bis in künftige Zeiten erhalten, und wenn man die dann seiende Zeit mit unserer vergangenen Zeit vergleichen und sich nach dem heutigen Tage erkundigen wird, sollte man sich dann nicht unser liebend erinnern, so oft, wie ein Fischer das Seil aus Papiermaulbeerrindenfasern wieder und wieder prüft?

Der Inhalt der Vorrede zum Kokin-shū hat ein gewisses litterarhistorisches Interesse. Es wird darin zuerst vom Ursprung und Wesen der Poesie gehandelt, dann von den mannigfaltigen zur Verarbeitung kommenden Stoffen mit prägnanten Hinweisen auf bekannte Gedichte; hierauf folgen kritische Bemerkungen über ältere und neuere Dichter, ein Bericht über Kompilation und Zusammensetzung der vorliegenden Liedersammlung, und zuletzt wird der Hoffnung Ausdruck gegeben, daß die gesammelten Gedichte die Anerkennung der Litteraturkundigen auch der fernsten Zukunft gewinnen mögen. Ich gebe den Anfang und die Stelle, wo Tsurayuki die Rokka-sen bespricht.

Das japanische Lied entspringt aus dem Samen des menschlichen Herzens, der sich in eine unendliche Fülle von Wortblättern entwickelt. Der Tätigkeiten der Menschen auf dieser Welt sind mannigfach, und Poesie ist es, wenn sie das, was sie im Innern denken, durch Beziehung auf Sichtbares und Hörbares ausdrücken. Lauscht man auf die Stimmen der zwischen Blüten singenden Nachtigall oder des im Wasser wohnenden Frosches, so versteht man, daß unter den lebenden Wesen keines ist, das sich nicht im Liede äusserte. Ohne Anwendung von Gewalt bewegt die Poesie Himmel und Erde, rührt sie die unseren Augen unsichtbaren Dämonen und Götter, macht sie zärtlicher das Verhältnis zwischen Mann und Weib, sänftigt sie auch die Herzen der rauen Krieger. Poesien sind zum Vorschein gekommen seit der Zeit, da Himmel und Erde zuerst erschaffen wurden. — — —

Zu jener Zeit war Kakinomoto no Hitomaro der »Weise des Liedes«, und auch ein Mann namens Yamanobe no Akahito war im Lied wunderbar geschickt. Hitomaro kann schwerlich über Akahito gestellt werden, und Akahito kann schwerlich eine Stelle unter Hitomaro einnehmen. Ausser diesen beiden Männern gab es noch andere hervorragende Leute, von denen wir in den wie die Knoten des China-

bambus zahlreichen Generationen hören, und die von Zeitraum zu Zeitraum ununterbrochen auf einander folgen. Die Gedichte der früheren Zeit hat man gesammelt und der Sammlung den Namen »Sammlung der zehntausend Blätter« (Manyōshū) beigelegt. Seit jener erlauchten Zeit sind an Jahren über hundert Jahre verflossen und an Regierungsären deren zehn. In dieser Frist hat es nicht viele gegeben, welche die Verhältnisse der alten Zeit und den Geist der Gedichte verstanden und welche Gedichte machten. Es sind kaum ein paar Leute. Aber bei den einzelnen Dichtern findet sich sowohl Gelungenes als Mißlungenes. Indem ich jetzt über diese spreche, sehe ich von solchen, die an Amt und Rang hochstehen, ab, da es sonst den Anschein haben könnte, als ob ich sie herabzöge. Unter den anderen, welche in den uns zunächst liegenden Ären sich einen Namen erworben haben, sind zu nennen:

Der Bischof Henjō. Seine Gedichte sind in der Form zwar vortrefflich, aber inhaltlich arm an Wahrheit. Um ein Gleichnis zu gebrauchen: Es ist, als ob man beim Anblick einer im Gemälde dargestellten Schönen seine Gefühle in vergebliche Wallung versetzen wollte.

Ariwara no Narihira hat Überfluß an Gefühl, aber seine Sprache reicht nicht hin, es auszudrücken. Es ist, als ob verwelkte Blüten die Farbe verloren, doch den Duft behalten hätten.

Bunya no Yasuhide besitzt Kunstfertigkeit in Worten, aber das äußere Gewand paßt nicht zum Inneren (d. h. der Inhalt ist minderwertig). Es ist, als ob ein Handelsmann sich in prächtige Seide kleiden wollte.

Des Priesters Kisen, des Einsiedlers vom Uji-Berge, Worte haben einen tiefen Sinn, aber die Ideenverbindung der einzelnen Glieder ist nicht fest. Es ist wie der Herbstmond, den jedoch, während man ihn betrachtet, Morgendämmerungswolken überziehen.

Ono no Komachi scheint Gefühl zu haben, hat aber keine Kraft. Man könnte sie einer schönen Frau vergleichen, die aber etwas Leidendes an sich hat.

Ōtomo no Kuronushi hat reizende Ideen, ist aber ärmlich in der Form. Es ist, wie wenn ein Brennholz auf dem Rücken tragender Gebirgler sich unter den Blüten eines Baumes zum Ruhen niedergelassen hätte.

Eine Hashigaki aus der Gedichtsammlung der Dichterin Ise.

Da ich mich nach dreimonatlichem Aufenthalt in der Provinz Yamato einsam fühlte, so wollte ich einen Zyklus von Tempelbesuchen machen und begab mich nach dem Tempel Ryūmon-ji. Es war die Zeit nach dem zehnten Januar (a. D.). Ich sah die Tempelhalle; der Wasserfall dabei schien gleichsam aus den Wolken herabzustürzen. Die sogenannte Einsiedler-Felsengrotte war wegen der Fülle der Jahre

mit Moos überwuchert. Alles sah ganz ehrwürdig aus, und die Tränen liefen mir herunter, als ob sie mit dem stürzenden Wasserfalle wetteifern wollten. Da ich mit dem Orte nicht bekannt war, fand ich ihn sehr anziehend. Ich gedachte traurig der kaiserlichen Residenz, und während ich zu Füßen des Gesteins verweilte, hatte sich der Tempel in Dunkel gehüllt. Die Leute, die bei mir waren, wollten mich schleunigst wegführen, da sie besorgten, daß ein Regenschauer im Anzuge sei. Indem ich sprach: »Nicht regnen wird es, sondern schneien,« begann der Schnee zu fallen. Die Anwesenden sagten darauf: »Laßt uns Gedichte machen!« Da improvisierte ich folgendes Gedicht:

Tachi-nuwanu	Obgleich hier niemand ist, der ein unge-
Kinu kishi hito mo	schneidertes Kleid angezogen hat,
Naki mono wo	Warum denn breitet wohl die
Nani Yama-hime no	Berggöttin (Bergjungfrau) ihr
Nuno sarasuran.	[weißes] Tuch aus?

Als ich dies gedichtet hatte, wagten die anderen nicht mitzutun.

An diesem Tage gingen wir weiter und kehrten in einer Ortschaft namens Koshi ein. Indem mir das melancholische Bild jenes Tempels wieder in den Sinn kam, sagte ich vor mir hin:

Mi mo hatete	
Sora ni kiye nade	
Kagiri naku	Werde ich wieder in die Welt des
Itou ukimi no	grenzenlos zu verabscheuenden
Yo ni kaeruran	Jammerlebens zurückkehren?

und weinte meine Ärmel naß, daß sie ganz durchtränkt waren.

Die weinerliche, künstlich gemachte Sentimentalität, wie sie hier zum Ausdruck kommt, ist für den entnervten Geist der ganzen höfischen Epoche charakteristisch.

11. Die älteren Erzählungen (Monogatari).

Taketori, Ise, Yamato, Tsutsumi Chūnagon, Ochikubo, Sumiyoshi, Torikaebaya, Utsubo.

Die Litteratur der Monogatari ist sehr reichhaltig. Das älteste, welches wir besitzen, und das von Frau Murasaki Shikibu im Henjimonogatari als der Vater der Monogatari bezeichnet wird, ist das Taketori-monogatari, die »Erzählung vom Bambussammler«. Man kann es ein Märchen nennen um der vielen wunderbaren Dinge willen, die darin berichtet werden; es enthält aber auch viele von Humor erfüllte Schilderungen des Lebens und Treibens der vornehmen Kreise jener Zeit und besitzt somit einen nicht geringen kulturhistorischen Wert. Die Zeit der Abfassung sowohl wie der Name des Verfassers sind unbekannt; aller Wahrscheinlichkeit nach ist es kurz vor oder nach 900 entstanden. Der Verfasser wird den Hofkreisen angehört oder ihnen wenigstens nahegestanden haben; auch muß er ein gebildeter Mann gewesen sein, denn er verrät eine gute Bekanntschaft mit chinesischen und indisch-buddhistischen Sagen, aus denen er viele Einzelheiten geschöpft, vielleicht sogar das Gerippe der Erzählung entnommen hat. Die Sprache ist einfach und natürlich, ein fast reines Japanisch mit einigen wenigen chinesischen Lehnwörtern, offenbar der unverfälschte Typus der gesprochenen Sprache jener Zeit. Die meist kurzen Sätze zeigen die Prosa noch im Anfangsstadium ihrer Entwicklung.

Das Taketori-monogatari erzählt uns die Geschichte des Erdenlebens einer schönen Mondfee, die, wegen irgend eines Vergehens auf zwanzig Jahre auf die Erde verbannt als winziges Kindlein von einem alten Manne in einem Bambusrohr gefunden wurde, rasch zu einer lieblichen Jungfrau aufwuchs und von zahlreichen Bewerbern aus den vornehmsten Hofkreisen umworben wurde. Als ältestes Erzeugnis der japanischen Erzählungskunst, als ein Werk, das noch nicht von der Überempfindsamkeit der höfischen Litteratur angekränkt ist, sondern frisch, einfach und natürlich erzählt und seine Schilderungen mit köstlichem Humor würzt, der überall an den gravitätischen Gewohnheiten der hohen Herren und Damen die komische Seite herauszufinden weiß, verdient die »Erzählung

vom Bambussammler eine ausführlichere Inhaltsangabe, die wir mit einigen wörtlichen Übersetzungen zur Charakterisierung des Stiles durchsetzen werden.

Es war einmal ein Mann, namens Sanugi no Miyatsuko Maro, den nannten die Leute ganz allgemein den alten Bambussammler. Er pflegte in den dichtbewachsenen Bergen umherzustreifen, dort Bambusrohr zu sammeln und es zu allerlei Gegenständen zu verarbeiten. Eines Tages bemerkte er, wie mitten im Bambusgestrüpp unten an einem Bambusrohr etwas leuchtete und glänzte. Voller Staunen ging er näher heran und guckte; da sah er, daß das Licht aus dem Rohre herausstrahlte, und daß ein wunderschönes Menschenkind von nur drei Zoll Gröfse sich darinnen befand. Da sprach der Alte: »Das ist mir wohl zum Kinde bestimmt, denn es steckt in dem Bambus, den ich jeden Morgen und jeden Abend erblicke.« Mit diesen Worten nahm er das winzige Mägdlein in die Hand, trug es nach Hause und gab es seiner Frau in Obhut, daß sie es aufzöge. Es war ein ganz unsagbar schönes Kind. Da es gar so zart und klein war, taten sie es in ein Körbchen und zogen es darin auf. Seitdem der alte Bambussammler das Kindlein aufgefunden hatte, traf er jeden Abend auf Bambusrohre, in deren Knoten er beim Spalten Gold entdeckte, und wurde auf diese Weise allmählich ein reicher Mann. Unter der sorgfältigen Pflege wuchs das Mädchen rasch heran, und als es nach drei Monaten schon die Gröfse einer erwachsenen Person erreicht hatte, wurde beschlossen, an ihr die Zeremonie des Haaraufbindens¹⁾ vorzunehmen.

Das Mädchen bekam den Namen Kaguya-hime, »Fräulein Leuchtglanz«, und hielt sich fürderhin, der damaligen Sitte vornehmer Häuser gemäß, nur noch im Innern des Hauses, abgeschlossen von allem Volke. Der Ruf von der wunderbaren Schönheit des Mädchens verbreitete sich trotzdem weit und breit und zog viele Freier herbei; aber sämtliche Bewerber, wie vornehm sie auch waren, wurden nicht nur abgewiesen, sondern überhaupt gar nicht einmal vorgelassen. Nur fünf von ihnen liefsen sich nicht abschrecken, obgleich sie Monat auf Monat draussen vor dem Hause stehen mußten: der Prinz Ishitsukuri, der Prinz Kuramochi, der Oberkanzler Abe Miushi, der Oberstaatsrat Ôtomo Miyuki und der Staatsrat Isonokami Marotaka. Ihrer Werbung sich endlich zu entledigen, liefs sie jedem einen unausführbaren Auftrag stellen; nur wer seine Aufgabe erfülle und so ein untrügliches Zeichen seiner starken Liebe gäbe, solle sie zur Frau bekommen. Ishitsukuri sollte Buddha's steinerne Schüssel aus Indien bringen, Kuramochi einen Zweig der Bäume mit silbernen Wurzeln, goldenen Stämmen und weissen Edelsteinfrüchten von der Insel der Seligen

¹⁾ Eine Art Großjährigkeitserklärung; wurde im Altertum im 14. oder 15. Jahre vorgenommen.

(Hōrai, chines. Peng-lai), der Kanzler das unverbrennbare Pelzkleid der Feuermäus in China, der Oberstaatsrat den fünffarbigen Edelstein aus dem Reich eines Drachen, der Staatsrat die leichte Geburt gewährende Porzellanmuschel der Schwalben. Alle fünf machen sich nun daran, auf unehrliche oder ehrliche Weise das Gewünschte herbeizuschaffen. Es gehen etwa drei Jahre darüber hin. Ishitsukuri, der seine Abreise nach Indien hatte vermelden lassen, in Wahrheit aber sich in Japan verborgen hielt, brachte eine alte, berufste Opferschale aus einem Tempel in einem kostbaren Brokatbeutel herbei. Da aber die Schale nicht einmal so viel Glanz hatte wie ein Leuchtkäferchen, wurde ihre Unechtheit erkannt und Ishitsukuri abgewiesen. — Prinz Kuramochi reiste gleichfalls scheinbar über den weiten Ozean, blieb aber in Wirklichkeit unfern Ōsaka und liefs durch eine Anzahl Arbeiter heimlich einen Edelsteinzweig herstellen, ganz wie Kaguya-hime ihn verlangte. Das Mädchen hält ihn für echt, worüber sie unendlich traurig ist, und der Alte will sie nun zwingen, ihr Wort zu halten, und trifft schon die Vorbereitungen im Schlafzimmer. Während aber nun der triumphierende Prinz dem Alten eine lange, haarsträubende Geschichte von den gefährlichen Abenteuern erzählt, die er auf seiner dreijährigen Fahrt mit Stürmen, Teufeln und Menschenfressern bestanden haben will, kommen auf einmal die Arbeiter Kuramochis in den Hof und verlangen laut, daß der Prinz ihnen endlich ihren fälligen Lohn für die mühevollen Herstellung des Edelsteinzweiges auszahle. Tableau! Die Arbeiter werden von der erlösten Kaguya-hime reich beschenkt; auf dem Rückwege läfst ihnen der wütende Prinz aber alles wieder abnehmen und statt dessen eine fürchterliche Tracht Prügel aufzählen. — Der Kanzler bestellte sich den Pelz der Feuermäus bei einem chinesischen Kaufmann und erhielt für viel Geld einen wundervollen dunkelblauen Pelz mit goldglänzenden Haaren. Als er aber auf Verlangen des Mädchens der Feuerprobe unterworfen wurde, brannte er lichterloh und erwies sich somit als unecht. — Der Oberstaatsrat nahm die Sache ernster. Er schickte zunächst viele Leute aus, um das Drachenzuwerk zu suchen, errichtete einen neuen, kostbaren Palast für die Zukünftige, jagte seine bisherigen Frauen fort und wartete in Einsamkeit ein Jahr lang auf Kunde von den Seinen. Diese hatten aber treuloserweise die empfangenen Schätze unter sich verteilt und sich nach allen Richtungen hin aus dem Staube gemacht, denn keiner hatte Mut zu dem Wagnis, einen Drachen zu töten und ihn seines Edelsteins zu berauben. So begab sich schliesslich der Oberstaatsrat selbst zu Schiff, fuhr über die Meere und gelangte in die Nähe von Tsukushi (Kyūshū). Er hatte geschworen, mit eigener Hand einen Drachen zu töten. Da erhob sich aber ein entsetzlicher Sturm mit Blitz und Donner, und das Schiff drohte unterzugehen. Dem Rat war es jämmerlich zumute; er brach weisse Speise aus und betete zu den Göttern um Hilfe, heilig gelobend, daß er nie wieder daran denken wolle, einem Drachen etwas zuleide

zu tun. Der Orkan legte sich auch, man gelangte ans Land und trug den stöhnenden Herrn aus dem Schiff: »er hatte das Aussehen von einem, der einen starken Schnupfen hat; sein Bauch war geschwollen, und seine beiden Augen sahen aus, als ob Pflaumen daran gewachsen wären«. Er wurde nach Hause getragen, verfluchte die menschenmörderische Kaguya-hime und verteilte den Rest seiner Habe unter seine Leute, über deren Feigheit er nach seinen eigenen Erlebnissen jetzt günstiger urteilte. »Als seine ehemalige, jetzt getrennt lebende Frau es hörte, lachte sie, daß ihr der Bauch platzte.« — Der fünfte, der Staatsrat, ließ bis zum First der kaiserlichen Küche ein Gerüst bauen und ließ darauf an die zwanzig Mann Wache halten, um die sonst dort Nester bauenden Schwalben beim Eierlegen zu überraschen und aus dem Neste die Schwalben-Porzellanmuschel zu entnehmen. Da aber die Vögel dadurch scheu gemacht wurden und wegflogen, ließ er das Gerüst wieder abbrechen und traf Vorkehrungen, daß man ihn zur Zeit des Eierlegens, wobei Schwalben mit emporgehobenen Schwänzen ums Dach fliegen, in einem Korbe an einem Stricke zum First emporziehen sollte. Eines Abends erblickte man die Schwalben an den Nestern bauen. Sofort ließ sich der Staatsrat hinaufziehen, und als sie mit aufgehobenen Schwänzen rundum zu fliegen begannen, griff er mit der Hand in ein Nest und bekam etwas Flaches zu fassen. Mit dem Ruf: »Ich habe sie, ich habe sie!« befahl er, ihn schnell herabzulassen. Die Leute zogen aber in der Eile so stark an dem Stricke, daß er rifs und der Staatsrat hinunter in einen Kessel stürzte. Als er aus der Ohnmacht erwachte und bei Lichte die Muschel, die er noch krampfhaft in der Hand hielt, betrachten wollte, stellte es sich heraus, daß er einen Klumpen alten Schwalbenmistes ergriffen hatte; und auch an ihm bewährte es sich, daß, wer den Schaden hat, für den Spott nicht zu sorgen braucht.

Zuletzt bewarb sich sogar der Mikado um die Hand des Mädchens und schickte, nur an die Eine denkend, seine sämtlichen Konkubinen fort; aber auch er hatte keinen andern Erfolg, als daß sich das Mädchen in einen Brief- und Gedichtwechsel mit ihm einließ. So vergingen wieder drei Jahre, und es kam der Tag, wo die Fee in ihre Heimat zurückkehren sollte. Trotz der Bitten und Proteste des ehemaligen alten Bambussammlers, des Kaisers und aller übrigen, trotzdem man das Haus des Mädchens von Tausenden bewaffneter Krieger bewachen ließ, um die himmlischen Sendboten daran zu verhindern, die Liebliche hinwegzuholen, gelang es nicht, sie hier unten zu behalten. In einem Wolkenwagen wurde sie von Engeln hinweggeführt. Ihre Adoptiveltern starben vor Kummer. Dem Kaiser hatte sie einen Brief und eine Unsterblichkeitsmedizin zurückgelassen; aber ohne das Mädchen wollte er nicht unsterblich sein, und so ließ er Brief und Medizin auf dem höchsten, dem Himmel am nächsten stehenden Berge, nämlich auf dem Fuji-Berge verbrennen.

Der Rauch von den verbrannten Gegenständen steigt seitdem immerdar empor¹⁾).

Etwa zur selben Zeit wie die »Erzählung vom Bambussammler« oder doch nur wenig später ist das Ise-monogatari entstanden, die »Erzählungen aus Ise«. Es ist aber nicht wie jenes ein zusammenhängendes Ganze, behandelt kein durchgehendes Thema, sondern ist eine Sammlung von kleinen Anekdoten — 125 an der Zahl — aus dem Leben und Treiben des Dichters Ariwara no Narihira, eines der sechs Dichterweisen (Rokkasen; siehe S. 137). Jenes ist ein eigentlicher Prosatext, in den nur hier und da einige Gedichte, vierzehn im ganzen, eingestreut sind; dieses hat in jeder Anekdote ein oder mehrere Gedichte, die nicht um des bloßen Schmuckes willen eingefügt wurden, sondern geradezu den Kern bilden: der Prosatext ist sozusagen nur eine erläuternde Beigabe zu den Gedichten, schildert das Milieu, in dem sie entstanden sein sollen. Man hat daher mit Recht die Prosa des Ise-monogatari mit den Gedicht-Vorreden (Kajo), von denen in Kap. 10 die Rede war, auf eine Stufe gestellt; weniger treffend hat man es ein reichgeschmücktes Tagebuch Narihiras genannt. Es sind einfache Sätze von gedrängter Kürze und altertümlichem Kolorit, denen gegenüber der Stil des Taketori-monogatari fast schon etwas kunstvoller und moderner klingt. Die meisten Anekdoten berichten von Liebesabenteuern Narihira's, von der Gembuku-Zeremonie an, bei welcher der fünfzehn Jahre alt gewordene Jüngling zum ersten Male die Mütze der Erwachsenen aufgesetzt bekam und dabei seinen Rufnamen änderte, bis zu seinem Tode i. J. 880 im 56. Lebensjahre. Narihira war der fünfte Sohn des kaiserlichen Prinzen Ahō und jüngerer Halbbruder des gleichfalls als Dichter bekannten kaiserlichen Rats Ariwara no Yukihiro (vgl. 100 Lieder, Nr. 16); seine sprichwörtlich gewordene außerordentliche Schönheit, so daß noch jetzt »ein Narihira« das Synonym für einen schönen Mann ist, erklärt wohl am besten die unzähligen Liebesabenteuer dieses zügellos ausschweifenden Mannes, der zudem in einer immer weichlicher und üppiger werdenden Zeit, an einem moralisch verkommenen Hofe lebte. Während man ihn von

¹⁾ Volkstümliche Erklärung dafür, daß ein Fleck des erloschenen Vulkans Fuji no yama raucht.

jeher wegen seiner leichtfertigen Lebensweise viel getadelt hat, hat es anderseits auch nicht an Rettern gefehlt, welche behaupteten, er sei aus Verzweiflung über die politischen Zustände oder gar mit politischen Absichten in diese Bahn geraten. Dies geht nun wohl zu weit, aber ein ernsterer Kern mag in ihm gesteckt haben. Der Kaiser Montoku (851—858) wollte seinen ältesten Sohn Koretaka zum Thronfolger erheben, wurde aber von dem mächtigen Haupte der Fujiwara-Familie, Yoshifusa, daran gehindert und mußte seinen zweiten Sohn Korehito wählen, unter dessen Regierung als Kaiser Seiwa (859—876) die Fujiwara immer mächtiger und übermütiger wurden. Nur wenige Höflinge wagten unter solchen Umständen, es mit dem enttäuschten Koretaka zu halten; unter diesen Wenigen befand sich Narihira, der den Prinzen häufig besuchte und insgeheim am Sturze der Fujiwara arbeitete, allerdings ohne Erfolg. Dafs er sich mit geheimen Plänen trug, verrät eines seiner Gedichte: »Es wird wohl besser sein, dafs ich meine Gedanken unausgesprochen für mich behalte, da ich niemanden finde, der mit mir gleichgesinnt wäre.«

Der Verfasser des Ise-monogatari ist nicht bekannt. Einige haben es dem Narihira selbst zugeschrieben; andre meinen, dafs Aufzeichnungen des Helden in Tagebuchform vorgelegen hätten, die mit Gedichten Narihiras von einer späteren Hand zusammengearbeitet und ergänzt worden seien. Diese Ansicht hat die gröfsere Wahrscheinlichkeit für sich. Ganz unbegründet ist aber die populäre Meinung, dafs die Dichterin Ise, Tochter des Fujiwara no Tsugukage, Gouverneurs von Ise (woher ihr litterarischer Name Frau Ise), die um 900 lebte, die Verfasserin sei. Dies ist eine aus dem Namen des Buches hergeleitete Hypothese, hervorgerufen durch solche Analogien, wie dafs Izumi Shikibu die Verfasserin des Izumi Shikibu Nikki ist, usw. Der Titel hat vielmehr eine metaphorische Bedeutung. Die Leute von Ise waren als Aufschneider bekannt, ähnlich wie die Kretenser bei den Griechen, weshalb ein altes Sprichwort besagte: Isebito wa higagoto shikeri, »ein Mann aus Ise hat eine Unwahrheit erzählt«, und eine spätere Redensart Ise ya Hiūga no monogatari, »Geschichten aus Ise und Hiūga«, was so viel wie »unwahre Geschichten« bedeutet. Der Titel deutet somit an — was man sich auch ohnehin hätte denken können —, dafs wir es nicht mit

historische Autorität besitzenden Berichten, sondern mit zurechtgemachten Geschichtchen zu tun haben, in denen aber auch zweifellos viel wirklich Geschehenes mitverarbeitet worden ist. Als sittengeschichtliche Schilderung hat das Werk, wie die meisten andern Monogatari, recht großen Wert; auch litterarisch ist es schätzbar, nicht nur als eines der ältesten Erzeugnisse der japanischen Kunstprosa, sondern auch als eine Fundgrube guter Kurzgedichte. Die Tanka des Ise-monogatari reihen sich ebenbürtig denen der Sammlung Kokinshū an, und haben, wie diese, den Dichtern späterer Zeit als Vorbild und Studienobjekt gedient. Daher die große Beliebtheit des Buches bei den Uta-yomi und die zahlreichen Erläuterungsschriften dazu schon in der Ashikaga- und Tokugawa-Zeit.

Eine Eigentümlichkeit des Stils ist es, daß jedes der 125 Geschichtchen mit dem Worte mukashi, »vor alten Zeiten«, ähnlich wie die japanischen Märchen (ima wa mukashi) und viele ihrer deutschen Geschwister mit »es war einmal«, beginnt, worauf meist noch das Wort otoko, »ein Mann«, folgt.

Nr. 8. »Es war einmal ein Mann. Dieser Mann glaubte, daß er zu nichts nütze sei, und wollte sich in der Hauptstadt [Kyōto] nicht mehr aufhalten. Er brach daher nach dem Ostlande auf, um sich einen andern Wohnort zu suchen. Als er sah, wie vom Gipfel des Vulkans Asama in der Provinz Shinano der Rauch aufstieg, [dichtete er]:

Shinano naru	,O Rauch, der du aufsteigst
Asama no take ni	Vom Gipfel des Asama
Tatsu keburī	Im Land Shinano!
Ochikatabito no	Daß ferner Gegend Leute
Mi ya wa togamenu	Dich anschauen, tadelst du's nicht?

Er machte die Tour mit einigen ihm von jeher befreundeten Leuten. Da keiner des Weges kundig war, gingen sie in der Irre dahin. Sie gelangten zu einem Orte namens Yatsu-hashi, »Achtbrück«, in der Provinz Mikawa. Der Grund, warum man diesen Ort Achtbrück nannte, war der, daß das Wasser in Spinnennetzform auseinanderfloß und man acht Brücken darüber geschlagen hatte. Daher der Name Achtbrück. Sie ließen sich im Schatten eines Baumes an diesem Moraste nieder und verzehrten trockene Reisklöße. In diesem Moraste waren Kakitsubata, d. i. Schwertlilien, überaus lieblich erblüht. Als sie dieselben betrachteten, sprach einer von ihnen: »Laßt uns ein Akrostichon dichten, in dem die Anfangssilben der Verse die fünf Silben des Wortes Kakitsubata ergeben, über das Thema Reise-stimmung!« Nachdem er also gesprochen, dichtete er:

Kakitsubata.

Kara-koromo	,Da ein Gemahl ich habe,
Kitsutsu narenishi	An mich gewöhnt, wie an ein Kleid
Tsuma shi areba	Durch Tragen man sich gewöhnt,
Harubaru kinuru	Denkt sicherlich sie der Reise,
Tabi wo shi zo omou.	Die weit und weiter fortrückt.'

Als er so dichtete, ließen alle auf ihren getrockneten Reis Tränen [der Sehnsucht nach der Heimat] fallen, so daß er ganz feucht wurde. Immer weiter fortschreitend gelangten sie nach der Provinz Suruga. Als sie zum Utsu-Berg gelangten, war der Weg, den sie eigens einschlagen wollten, überaus dunkel und schmal und von Efeu und Ranken dicht bewachsen. Sie fühlten sich einsam, und während sie hin und her erwogen, was Ängstliches ihnen widerfahren könnte, trafen sie einen Ubasoku (skr. Upāsaka, Laienmitglied eines buddhistischen Mönchsordens) an. ,Wie seid ihr auf einen solchen Weg geraten?' sprach er, und als sie ihn genauer ansahen, erkannten sie in ihm einen Bekannten. Um an die bewußte Person in der Hauptstadt briefliche Nachricht zu geben, schrieb er und vertraute [das Geschriebene dem Ubasoku] an:

Suruga naru	,Weder im Wachen
Utsu no yama be no	— der Berggegend des Berges ,Wach'
Utsutsu ni mo	In Suruga —
Yume ni mo hito ni	Noch auch im Traume bin ich
Awanu narikeri.	Der Liebsten begegnet.'

(Wortspiel zwischen utsutsu »Wirklichkeit, Wachen« und dem Namen des Berges Utsu.)

Als [Narihira] den Fuji no yama sah, war gerade am letzten Tage des fünften Monats der Schnee ganz weiß darauf gefallen:

Toshi shiranu	,Der Jahreszeiten
Yama wa Fuji no ne.	Unkundig ist der Fuji!
Itsu tote ka	Wie wär's sonst möglich,
Ka no ko madara ni	Daß wie ein Hirschkalb scheckig
Yuki no fururan.	Vom Schneefall er jetzt aussieht?'

Wenn man hier einen Vergleich ziehen wollte, so müßte man sagen, daß dieser Berg so groß ist, als wenn man zwanzig Hie no yama¹⁾ übereinander auftürmen würde. Was seine Gestalt anbelangt, so sah er [so kegelförmig] wie ein Salz-Hügel aus.

Wie sie noch weiter gingen, war da ein sehr großer Fluß zwischen der Provinz Musashi und der Provinz Shimōsa, mit Namen

¹⁾ Alter Name des mit zahlreichen buddhistischen Klöstern bedeckten Berges Hiei-zan bei Kyōto.

Sumida-gawa¹⁾. Als sie an diesem Flusse in einer Gruppe dastanden und sannen, wie grenzenlos weit sie hergekommen seien, und während ein Gefühl der Einsamkeit sie beschlich, sagte der Fährmann: ‚Schnell, steigt in das Boot. Es droht bereits dunkel zu werden.‘ Als sie eingestiegen waren, fühlten sie sich alle einsam, und es war nicht ein einziger unter ihnen, der nicht in der Hauptstadt eine Person gehabt hätte, deren er mit Sehnsucht gedachte. Eben in diesem Augenblick tummelten sich weisse Vögel mit roten Schnäbeln und Beinen und von der GröÙe einer Schnepfe auf dem Wasser umher und fraßen Fische. Es waren Vögel, die sich in der Residenzstadt nicht finden, und keiner kannte sie daher. Als sie den Fährmann befragten, sagte dieser: ‚Das sind ja Residenzvögel!‘²⁾ Als [Narihira] dies hörte, verfaßte er das folgende Gedicht:

Na ni shi owaba	‚Führt euren Namen mit Recht ihr,
Iza koto towan	Wohlan, so will ich euch fragen,
Miyako-dori	Ihr Residenzvögel,
Waga omou hito wa	Ob sie, nach der ich mich sehne,
Ari ya nashi ya to	Noch lebt, oder ob sie tot sei?‘

Da weinte das ganze Boot.*

Noch das gegenwärtige Tōkyō besitzt verschiedene Erinnerungen an die vorstehende Episode. Von dem Verbum koto-tou, ›fragen‹, im zweiten Vers des letzten Gedichtes ist der Name eines Platzes in Mukojima, des durch seine Kirschbaumallee berühmten linken Ufers des Sumida-Flusses, hergeleitet: der Kototoi-dzutsumi, ›Frage-Damm‹. Dort ist auch ein Dango-Laden (Mehlkloßskuchenladen), wo Kototoi-dango und Miyako-dori-Brezeln verkauft werden. Ferner gibt es auch eine Narihira-Brücke.

Die Erzählung Nr. 13 gestattet uns einen Einblick in das freie Verhältnis der Geschlechter zueinander. Der Held hatte die Nacht bei einer ländlichen Schönen der Provinz Michinoku, die sich selbst ihm durch ein Gedicht angetragen hatte, zugebracht. Der damaligen Sitte gemäß verlief er ihr Haus, als das Krähen eines Hahnes die nahende Morgendämmerung anzukündigen schien. In der Tat war es aber noch finstere Nacht: der Hahn hatte zu früh gekräht und die Liebenden so um ein Weilchen längeren Beisammenseins betrogen. Erzürnt dichtete das Mädchen:

¹⁾ Der Fluß, an welchem Tōkyō liegt, das aber damals noch nicht existierte.

²⁾ Miyako-dori, d. i. Seeschwalben.

Yo mo akeba	•Wenn schwindet die Nacht,
Kitsu ni hamenan	Geb' ich dem Fuchs dich zu fressen,
Kudakake no	Du Hahn! Denn du hast
Madaki ni naketi	Vorm Hellwerden schon gekräht
Sena wo yaritsuru	Und mir mein Lieb vertrieben!•

Auch sonst spielt das Krähen der Hähne und auch das Stundenschlagen der Glocken, wie hier nebenbei bemerkt sei, eine große Rolle in japanischen Liebesgedichten. Wir sahen oben S. 32 in dem Gedicht Yachihoko's, daß sogar Göttern bei dem vorlauten Geschrei der gefiederten Störenfriede der Geduldsfaden reißen konnte; ist es da zu verwundern, wenn die Menschen sich immer und immer wieder darüber beklagen, daß Hahnenschrei und Glockenschlag ihnen die Flüchtigkeit der schönen Stunden in dem ohnehin so kurzen Leben zu Gemüte führen? Das folgende Gedicht gehört zwar einer sehr viel späteren Zeit an — es wird im Singspiel Miidera zitiert —, mag aber hier Platz finden, da es ganz besonders charakteristisch ist und den erwähnten Gedanken in wirklich poetischer Weise zum Ausdruck bringt. Der stark elliptische Unterstollen des Originals erfordert eine etwas erweiterte Übersetzung:

Matsu yoi ni	•Nacht ist's, des Liebsten wart' ich,
Fuke-yuku kane no	Und höre, wie die Glocke
Koe kikeba	Die Flucht der Stunden kündigt!
Akanu wakare no	Der Hahnenschrei, der glücklich Liebende
Tori wa mono ka wa	Zum schweren Abschied ruft, was ist er doch
	Mit meinem hoffnungslosen Leid verglichen?• ¹⁾

Wir finden oft ähnliche Anspielungen in den »Tageliedern« unserer mittelhochdeutschen Litteratur, z. B.:

Slävestu, vriedel ziere?
 Man wecket uns leider schiere
 ein vogellin sô wol getan,
 daz ist der linden an daz zwî gegân, usw.

Erzählung Nr. 6 bietet insofern besonderes Interesse, als sie in einer Doppelform erscheint, die zu kritischen Betrachtungen herausfordert.

¹⁾ D. h.: Wenn der Hahn kräht, dann müssen sich die Liebenden trennen. Das ist schon schlimm; aber noch schlimmer ist es, vergeblich auf den Besuch des Geliebten warten zu müssen und am stündlichen Glockenschlag zu hören, wie die Nacht allmählich verrinnt.

•Es war einmal ein Mann. Mehrere Jahre hindurch besuchte er nächtlicherweile eine Dame, mit der er eigentlich keinen Verkehr hätte pflegen dürfen. Nachdem er die Zustimmung der Dame erlangt hatte, machten sie sich mit knapper Not von dannen, und in vollster Dunkelheit gingen sie miteinander dahin. Als sie an einem Flusse, dem Akuta-gawa, entlang gingen und [die Dame beim Anblick] des auf den Gräsern liegenden glitzernden Taus den Mann fragte, was das da sei, [gab er keine Antwort, denn] das Ziel ihrer Flucht war noch weit, und die Nacht war schon bedeutend vorgeschritten. Dabei donnerte es gewaltig, und der Regen strömte stark hernieder, so daß er die Dame in den Hinterraum eines verfallenen Schuppens hineinschob, ohne aber eine Ahnung davon zu haben, daß es ein von Teufeln frequentierter Ort war. Der Mann blieb mit Bogen und pfeilgespicktem Köcher über die Schulter gehängt an der Eingangstür stehen. Wie er in seinem Sinne dachte, daß die Nacht sich schon aufhellen würde, hatte ein Teufel schon die Dame in einem Happen aufgefressen. Obgleich sie „o weh, o weh!“ schrie, konnte er es wegen des Tosens des Donners nicht hören. Als die Nacht allmählich hell geworden war, sah er hin; aber die Dame, die mit ihm gekommen, war nicht mehr da. Obgleich er ungebärdig mit den Füßen stampfte und weinte, war doch alles vergebens:

Shira-tama ka	„Als sie mich fragte,
Nani zo to hito no	Ob's weiße Perlen seien,
Toishi toki	Ach, hätt' ich da doch
Tsuyu to kotaete	Gesagt „Tautropfen sind es,“
Kenamashi mono wo	Und wär' erloscht wie diese!“

Was im Text hierauf folgt, ist zwar im selben Stil geschrieben, aber von späterer Hand als Kommentar und historische Begründung des Vorstehenden hinzugefügt. Vielleicht rührt es schon von dem Sammler der Narihira'schen Aufzeichnungen, dem hypothetischen Verfasser des Ise-monogatari, her. Der »Mann« ist, wie wir genau wissen, Narihira:

•Die [spätere] kaiserliche Gemahlin Nijō¹⁾ wohnte bei ihrer Nichte, welche eine Nyōgo war, als eine Art Kammerfrau. Sie war von sehr lieblicher Erscheinung, und deshalb stahl [Narihira] sie und trug sie

¹⁾ Nijō no Kisasi ist der spätere offizielle Titel von Takako, der zweiten Tochter von Fujiwara no Nagayoshi. Im Dezember 866 wurde sie eine Nyōgo (d. h. kaiserliche Konkubine, die im Rang gleich nach der Hauptgemahlin Kisasi kommt) des Kaisers Seiwa (859–876). Sie ist die Mutter des folgenden Kaisers Yōzei, der 877 mit zehn Jahren den Thron bestieg und 884 siebzehnjährig wieder abgesetzt wurde. Was hier erzählt wird, ereignete sich längere Zeit vor ihrer Erhebung zur Nyōgo.

auf seinem Rücken hinweg. Aber ihr älterer Bruder, der [nachmalige] Dainagon Kunitsune, der erste Sohn des Ministers Horikawa (d. i. der berühmte Fujiwara no Mototsune) und damals noch einen niederen Rang bekleidend, hörte auf seinem Wege nach dem kaiserlichen Palast, daß irgend jemand bitterlich weinte, hielt [die Davoneilenden] auf, nahm das Mädchen zurück und ging dann seines Weges weiter. Diesen hat nun [der Verfasser] als Teufel bezeichnet. Es soll zu einer Zeit gewesen sein, da die [nachmalige] kaiserliche Gemahlin noch sehr jung war und noch dem gewöhnlichen Stande angehörte (d. h. noch nicht den Rang einer Nyōgo bekommen hatte).*

Aus einem Vergleich der beiden Versionen dieser Entführungsgeschichte: die letztere trocken sachlich, chronikenmäßig, die erstere phantasievoll ausgeschmückt und mit dem obligatorischen Kurzgedicht versehen, kann man unmittelbare Schlussfolgerungen auf die Kompositionsweise des Werkes ziehen. In allen Fällen, wo nicht rein Erfundenes, sondern wirklich Geschehenes erzählt wird, werden die geschichtlichen Tatsachen in analoger Weise den Bedürfnissen des Verfassers gemäß zurechtgemacht worden sein, so daß da, wo uns die Quellen fehlen, Dichtung und Wahrheit nicht geschieden werden können.

Der gedrängte, knappe Stil des Ise-monogatari mit seinen kurzen, wohlabgerundeten Sätzen ist mit Recht zu allen Zeiten von den Japanern geschätzt worden. Eine gewisse unbeholfene Monotonie dürfte aber trotzdem hie und da nicht abzuleugnen sein, und die Kürze des Stils artet manchmal ins Fragmentarische aus, so daß dann der Sinn schwer verständlich wird. Das Werk enthält etwa 250 Gedichte, die nur zum Teil von Narihira selbst verfaßt, zum Teil anderen Dichtern entlehnt sein werden.

Auf der Bahn, welche die Litteratur mit dem Taketori- und Ise-monogatari eingeschlagen hatte, folgten bald viele andere Werke von zum Teil sehr bedeutendem Umfange. Die meisten davon sind aber leider verloren gegangen, so daß wir uns kein ganz klares Bild von dem Verlauf der Entwicklung der Erzähllitteratur machen können, die in dem Genji-monogatari gipfelte. Die Zahl der echten uns erhaltenen Monogatari aus dem zehnten Jahrhundert beläuft sich auf kaum ein halbes Dutzend. Wir werden den bemerkenswerteren unter ihnen einige Aufmerksamkeit schenken.

Das Yamato-monogatari, »Erzählungen aus Japan«, ist

gegen 950 entstanden und hat sich im Titel wie in der Anordnung das Ise-monogatari zum Vorbild genommen. Es enthält eine Anzahl von kurzen Erzählungen mit Liedern, die sich nur dadurch vom Ise-monogatari unterscheiden, daß hier die verschiedenen Stoffe sich nicht wie in dem vorbildlichen Werke um eine einzelne Person gruppieren. Auch in ihm, wie in jenem, mögen mancherlei wirkliche geschichtliche Begebenheiten mitverarbeitet worden sein. Der Verfasser ist unbekannt; weder die Angabe, daß es von Ariwara no Shigeharu, einem Sohne Narihira's verfaßt worden sei — eine Vermutung, die offenbar keinen gewichtigeren Grund hat, als daß das Vorbild dem Vater, die Nachbildung dem Sohne zuzuschreiben für passend gehalten wurde —, noch die Angabe, daß es von dem abgedankten Kaiser Kwazan herrühre, verdienen irgend welchen Glauben. Über die Bedeutung des Titels hat man gestritten. Die einen erklären ihn als »Erzählungen aus der Provinz Yamato«, weil viele Begebenheiten dort spielen, andre als »Japanische Erzählungen« im Gegensatz zu solchen, welche chinesische, indisch-buddhistische und dergleichen fremde Materialien behandeln. Ich schliesse mich der letzteren Ansicht mit um so größerer Überzeugung an, als wir aus der Kamakura-Zeit auch ein Kara-monogatari, »Geschichten aus China« besitzen und anderseits der Titel des Ise-monogatari, der offenbar das Prototyp des Titels Yamato-monogatari ist, auch nicht im Sinne von »Erzählungen aus der Provinz Ise« zu nehmen war. Der Stil der Geschichten ist kurz und bündig, aber schon deutlich moderner als im Ise-monogatari. Die darin enthaltenen Lieder werden sehr geschätzt.

Zu den beliebtesten Geschichten des Yamato-monogatari gehören die vom Oba-sute-yama, »der Berg, wo die Tante im Stich gelassen wurde«, und die Geschichte von der sich ertränkenden Jungfrau. Beide sind später auch als Nō no Uta dramatisiert worden.

Oba-sute-yama¹⁾.

Oyama-bime, die Tante der Ko-no-hana-sakuya-hime, der lieblichen Göttin des Fuji-Berges und Gemahlin des Urahenen der kaiserlichen

¹⁾ Nach Chamberlain, in Handbook for Travellers in Japan. Chamberlain bemerkt dazu, daß diese Legende wahrscheinlich buddhistischen Ursprungs sei, obwohl sie von Shintogöttern handle.

Familie Japans, war so häßlich, launisch, neidisch und boshaft, daß keiner der Götter sie heiraten wollte. Neffe und Nichte, verzweifelt darüber, daß ihr schlechter Charakter so ihrem Glücke im Wege stand, ermahnten sie öfters zur Besserung, aber immer vergebens. Endlich verfiel die jüngere Göttin auf den Einfall, daß vielleicht eine Reise durch die herrlichen Gegenden der bergreichen Provinz Shinano, wo sie von den hochragenden Bergen aus den Mond betrachten könne, auf ihr Gemüt einen sänftigenden Einfluß haben möchte. Sie machten sich deshalb zusammen auf den Weg, und nachdem sie unzählige Gipfel erstiegen hatten, kamen sie auf einen Hügel, der (etwa zehn englische Meilen von der jetzigen Stadt Nagano) an einem Flusse liegt. Sakuya-hime stieg auf einen Stein, zeigte mit dem Finger auf einen Felsen und sprach: »Dort drüben ist ein Felsen. Steige auf ihn hinauf und sieh dich ruhig um; dann wird dein Herz sich läutern.« Von der langen Reise ermüdet, zerschmolz das Herz der Tante unter dem sanften Einfluß des Herbstmondes. Zu ihrer Nichte gewendet sprach sie: »Ich will auf dem Gipfel dieses Hügels für immer verbleiben und mich mit dem Gotte von Suwa verbinden, um das Land zu überwachen.« Sprach's und verschwand im Mondenschein.

Die Sage von der »Jungfrau, die sich selbst ertränkte«, weil sie nicht wufste, welchen von zwei Freiern sie wählen sollte, sei in vollständiger Übersetzung gegeben.

»Vor alten Zeiten war einmal ein Mädchen, das wohnte in der Provinz Tsu. Zwei Männer bewarben sich um sie. Der eine von ihnen wohnte in derselben Provinz und hieß [nach seinem Wohnorte] Ubara; der andere aber war aus der Provinz Izumi und hieß [gleichfalls nach seinem Wohnorte] Chinu. Diese beiden Männer hatten nun dasselbe Alter und waren sich auch von Gesicht, Gestalt und Aussehen ganz gleich. Sie nahm sich vor, denjenigen zu heiraten, der den andern an Liebe zu ihr übertreffen würde, aber auch die Liebe der beiden zu ihr war die gleiche. Wenn der Abend dunkelte, kamen sie beide zur Liebeswerbung; wenn sie ihr Geschenk machten, so waren es von beiden dieselben Geschenke. Von keinem konnte man sagen, daß er etwas vor dem andern voraus hätte, so daß das Mädchen vor lauter Sinnen und Denken ganz krank wurde. Wenn die Liebe dieser Männer zu ihr lauer gewesen wäre, so würde sie beiden ihre Hand verweigert haben; da aber dieser sowohl wie jener Tag für Tag und Monat für Monat vor der Tür ihres Hauses stand und in zehntausend verschiedenen Weisen seine Liebe bekundete, war sie in Verlegenheit, wen sie erhören sollte. Weder von diesem noch von jenem nahm sie die Geschenke, die ihr in gleicher Weise gemacht wurden, an. Sie hatte Eltern; die sprachen zu ihr: »Es ist zu bedauerlich, daß Monate und Jahre in solch unschicklicher Weise dahingehen, und nicht zu ertragen, wie die Leute vergeblich klagen und seufzen. Wenn du den

einen heiraten würdest, so würde die Liebe des andern erlöschen.' Das Mädchen antwortete: 'Auch ich denke so. Aber die Gleichheit der Liebe beider macht mein Herz ganz krank. Was soll ich da nun machen?'

Nun hielt man sich dazumal gerade in Zelten auf, die über dem Wasserspiegel des Ikuta-Flusses errichtet waren. Da ließen die Eltern jene beiden Bewerber herbeirufen und sprachen zu ihnen folgendermaßen: 'Da jeder von euch dieselbe Liebe hegt, so ist unsere Tochter ganz krank im Herzen. Heute wollen wir die Sache auf irgend welche Weise zur Entscheidung bringen. Der eine von euch ist von fernem Orte hergekommen; der andere, aus hiesiger Gegend, hat sich grenzenlos bemüht. Dieser sowohl wie jener verdienen unser Mitgefühl.' Als sie so sprachen, waren beide von der größten Freude erfüllt. Die Eltern fuhren fort: 'Was wir weiter mitzuteilen gedenken, ist folgendes: schiefst mit dem Bogen nach dem Wasservogel, der dort auf dem Flusse schwimmt; dem, der ihn trifft, wollen wir unsere Tochter geben.' 'Vortrefflich!' sprachen die beiden und schossen. Der eine traf ihn am Kopf, der andre traf ihn am Schwanz. Da sie nun keinem von beiden den Vorzug geben konnte, war das Mädchen ganz verzweifelt und rief:

Sumi wabinu	,Des Daseins müde,
Waga mi nageten	Will meinen Leib ich werfen
Tsu no kuni no	In Tsu-no-kunis
Ikuta no kawa wa	„Lebensfluß“ ¹⁾ — ein Lebensfluß
Na nomi narikeri	Für mich, ach, nur dem Namen nach!

Mit diesen Worten warf sie sich von dem Zelte, das über dem Flusse stand, klatsch ins Wasser hinein.

Während die Eltern ganz außer sich schrieten und lärmten, stürzten sich die beiden Bewerber an derselben Stelle ins Wasser. Der eine ergriff sie am Fuß, der andre ergriff sie an der Hand, und so starben sie. Auf's tiefste bekümmert holten die Eltern [den Leichnam des Mädchens aus dem Wasser] herauf und begruben ihn unter Tränen und Klagen. Auch die Eltern der beiden jungen Männer kamen herbei und legten zu beiden Seiten des Grabhügels des Mädchens Gräber an. Da aber erhoben die Eltern des Mannes aus der Provinz Tsu Einspruch dagegen, indem sie sagten: 'Dafs der, welcher aus demselben Lande ist, an demselben Orte begraben wird, ist nur billig und gerecht; aber wie darf ein Mann aus einem andern Lande die Erde dieses Landes entweihen?' Da luden die Eltern dessen aus Izumi Erde des Landes Izumi auf ein Schiff, brachten sie herbei und begruben schliefslich ihren Sohn darin. Noch jetzt existieren die Gräber, des Mädchens Grab in der Mitte, links und rechts davon die Gräber der jungen Männer.

¹⁾ Ikuta bedeutet 'Lebensfeld'.

Von all diesen Vorgängen, die im Altertum passierten, hat man Bilder gemalt und sie der seligen Kaiserin überreicht, und viele Personen [des Hofstaates der Kaiserin] haben darüber Gedichte verfaßt, indem sie sich im Geiste an die Stelle eines dieser drei versetzten. — — (Folgen zehn Tanka.)

Was nun diesen jungen Mann [aus Tsu] anbetrifft, so schnitt man ein langes, dickes Bambusrohr ab und tat sein seidenes Festkleid (kariginu), seine Hosen (hakama), Mütze (eboshi) und Gürtel usw. hinein und tat seinen Bogen, Köcher und Langschwert hinein und begrub sie mit ihm. Die Eltern des andern müssen törichte Leute gewesen sein, denn sie taten nichts dergleichen. Jener Grabhügel führt den Namen Otome-zuka, 'Grabhügel der Jungfrau'.

Als einst ein gewisser Mann auf der Reise in der Nähe dieser Grabhügel übernachtete, vernahm er ein Geräusch wie von kämpfenden Männern und schickte, darüber erstaunt, [seine Leute] hin, um nachzusehen. Sie sagten ihm zwar, daß nichts dergleichen zu bemerken wäre, und indem er bei sich hin und wieder erwog, wie seltsam dies doch sei, schlief er ein. Da trat ein blutüberströmter Mann¹⁾ vor ihn hin, kniete nieder und sprach: 'Ich werde von meinem Feinde bedrängt und bin darob in trauriger Lage. Ich bitte dich, mir gütigst dein Langschwert zu leihen, auf daß ich mich an meinem Peiniger rächen kann.' Das kam zwar [dem Reisenden] fürchterlich vor, aber er lieh es ihm dennoch. Als er erwachte, dachte er, daß es wohl ein Traum gewesen sei. Aber sein Schwert war in der Tat von ihm fortgenommen. Als er ein kleines Weilchen lauschte, hörte er wie vorher den Lärm eines fürchterlichen Kampfes. Wieder nach einem Weilchen kam der ersterwähnte Mann herbei und rief in höchster Freude: 'Durch deinen gütigen Beistand habe ich den, der mich seit vielen Jahren gepeinigt hat, totgeschlagen. Von nun an will ich für immer dein Beschützer sein.' Darauf erzählte er dem Reisenden die ganze Geschichte von Anfang an, und obgleich sich dieser dabei höchst ungemütlich fühlte, war er gerade im Begriff, einige Fragen zu stellen, weil die Geschichte gar so einzig war, als die Nacht sich aufzuhellen begann und niemand mehr da war. Als er am Morgen nachschaute, sah er, daß am Ende des Grabes Blut herausgeflossen war, und auch an seinem Schwerte klebte Blut. Diese Erzählung ist zwar in hohem Grade unerquicklich, aber ich gab sie so, wie die Leute mir sie mitgeteilt haben.*

Das Tsutsumi Chūnagon-monogatari, 'Erzählungen des Deich-Staatsrats', besteht aus zehn Büchern mit je einer Erzählung komischen Inhalts; zwischen den einzelnen Geschichten läßt sich ein loser Zusammenhang wahrnehmen. Es wird ge-

¹⁾ Es ist der ohne Bogen und Schwert begrabene Mann aus Izumi.

wöhnlich dem Fujiwara no Kanesuke zugeschrieben, welcher den Beinamen Deich-Staatsrat führte, weil er nahe am Deiche (tsutsumi) des Flusses Kamo-gawa seinen Wohnsitz hatte. Von diesem Beinamen rührt denn auch der Titel des Werkes her. Wenn Kanesuke, welcher 933 starb, wirklich der Verfasser gewesen wäre, eine Hypothese, die sich jetzt weder beweisen noch widerlegen läßt, so würde dieses Monogatari im Alter gleich nach dem Taketori und Ise anzusetzen sein. Höchstwahrscheinlich ist es aber, besonders wenn man den sprachlichen Charakter in Erwägung zieht, nicht vor dem Genji-monogatari anzusetzen; und wenn die Anspielung auf das Spiel Ne-awase, das nachweislich erst im Jahre 1051 aufkam, keine Interpolation ist, so ist es mindestens erst ein halbes Jahrhundert nach diesem Werke entstanden.

Der Text der Erzählungen, der bis vor etwa 15 Jahren nur in Manuskripten vorhanden war, ist in sehr mangelhafter Form auf uns gekommen.

In jener Zeit laxer Moral, wo ein Mann sich mehrere Frauen hielt, scheinen viele Mißverhältnisse zwischen Stiefmüttern und Stiefkindern vorgekommen zu sein, und die erzählende Litteratur hat sich mit Vorliebe solcher Stoffe bemächtigt. Im Genji-monogatari sagt die Verfasserin bei Gelegenheit der Besprechung früher erschienener Erzählungen, daß *mamako-monogatari*, »Stiefkind-Geschichten«, häufig gewesen seien. Die bekannteste und wohl auch beste ist das *Ochikubo-monogatari*, die »Geschichte vom Mädchen im Keller«. Der Verfasser ist unbekannt; eine Angabe, daß es der berühmte Gelehrte Minamoto no Shitagō, der Autor des Wörterbuchs *Wamyō-ruijū-shō*¹⁾, gewesen sei, wird bezweifelt. Nach Mabuchi wäre es etwa um die Regierungszeit des Kaisers Reizei (968—969) entstanden, und die darin genannte Person Michiyori no Otōto indentifiziert er mit Fujiwara no Tadahira, da das, was darin von den Söhnen des ersteren erzählt wird, gut auf die Lebensschicksale der Söhne des letzteren passe.

»Vor alten Zeiten war einmal ein Staatsrat (Chūnagon), welcher mehrere Töchter hatte. Die erste und zweite, welche schon verheiratet waren, liefs er in nebenangelegenen Pavillons, die eine im westlichen,

¹⁾ Höchst wertvolle japanische Wörtersammlung mit chinesischen Erklärungen. 90 Bücher in 10 Bänden. Verfaßt gegen 930.

Florenz, Japanische Litteratur.

die andre im östlichen, in Herrlichkeit leben. Auch die dritte und vierte, denen er ein Mo-Kleid anzuziehen wünschte, d. i. einen adligen Gatten zu geben trachtete, hielt er sehr fürsorglich. Er hatte aufer diesen auch noch eine Tochter aus dem Schoße einer Dame von kaiserlichem Geblüte, die er von Zeit zu Zeit besucht hatte; das Mädchen war jetzt schon mutterlos. Die Gemahlin des Staatsrats jedoch — was für eine Gesinnung mochte sie hegen? — zählte dieses Mädchen nicht unter die Töchter ihrer Fürsorge und liefs es in einem an das Haupthaus anstofsenden Raume mit tiefliegendem Fußboden wohnen. Sie nannte es nicht ihr Kind; auch wollte sie nicht gestatten, daß das Gesinde es mit ‚Fräulein‘ (on-kata) tituliere. Es beim Rufnamen zu nennen, das allerdings wagte sie doch nicht, da sie sich vor dem Tadel des Vaters scheute; und weil sie dem Mädchen den Namen Ochikubo no Kimi, ‚das Fräulein des Keller-gemachs‘ gab, so hiefs es auch ganz allgemein so bei den Leuten. Auch der Vater hatte von ihrer Kindheit an keine besondere Liebe für sie empfunden, und da sie ganz der Willkür seiner Gemahlin überlassen blieb, hatte sie viele Leiden zu ertragen.

Das Mädchen hatte keine Angehörigen, auf die sie sich verlassen konnte; auch hatte sie keine Pflegerin¹⁾. Nur eine alte Magd, welche ihrer Mutter bei deren Lebzeiten als Jungfer gedient hatte und ihr zur Gefährtin beigegeben worden war, diente dem Mädchen und entfernte sich keinen Augenblick von ihr, weil sie Mitleid mit ihr fühlte. So blieb ihre Existenz den Leuten unbekannt, obwohl sie in ihrer äußeren Erscheinung keiner der so mit Vorzug behandelten Töchter nachstand; denn sie wurde von allem Verkehr ferngehalten.

Als sie allmählich im Gefühlsleben reifte, kam ihr immer nur der traurige Jammer der Welt in den Sinn, und so klagte sie, wie folgt:

„In dieser Welt,
Wo sich von Tag zu Tage
Der Jammer mehret,
Was soll ich da beginnen
Mit mir gequältem Wesen?“

Sie schien also sehr viel Empfindung zu haben. Sie war auch klug in allen Dingen, und sicherlich hätte sie die Koto mit großer Geschicklichkeit gespielt, wenn man sie hätte darin ausbilden lassen. Aber wer sollte ihr Unterricht geben? Ihre rechte Mutter hatte sie darin unterrichtet, als sie etwa sechs bis sieben Jahre alt war. Weil sie jedoch die Shō no Koto ganz reizend zu spielen wufste, so befahl ihr die Frau Gemahlin, der das Spiel gefiel, die erst zehn Jahre zählende dritte Tochter darin zu unterrichten. Dies geschah denn von Zeit zu Zeit.

¹⁾ Menoto, d. i. eine Amme und Erzieherin.

Da Ochikubo viel Muße hatte und das Nähen lernte, worin sie es zu großer Geschicklichkeit brachte, sprach die Gemahlin: „So ist es recht. Wer keine besondere Erscheinung hat, tut gut daran, sich in allen Dingen Fähigkeiten zu erwerben,“ und beschäftigte das Fräulein fortwährend mit Nähen von Kleidern für die beiden Schwiegersöhne, so daß ihre ganze Zeit ausgefüllt wurde. Selbst in der Nacht konnte sie kaum schlafen. Wenn sie sich mit ihrer Arbeit nur ein klein wenig verspätete, so schalt die Herrin sie: „Selbst eine so geringe Arbeit scheint dir zu lästig zu sein! Was ist denn daran Mühsames?“ und züchtigte sie. Das Fräulein weinte dann und hegte den sehnlichsten Wunsch, auf irgend welche Weise von dieser Welt scheiden zu können.

Man ließ auch das dritte Fräulein das Mo anziehen und verheiratete sie bald mit einem Kurōdo no Shōsho ¹⁾ und leistete ihr die maßlosesten Dienste. Um so mehr nahm deshalb das Elend des Fräulein Ochikubo fortdauernd zu. Weil die jungen Glücklichen sich meist nicht mit solchen Beschäftigungen, wie dem Fräulein auferlegt wurden, abgeben, so bezeugte man dem Mädchen Geringschätzung, was ihr sehr großen Kummer verursachte. Unter Tränen nährend dachte sie:

„In dieser Welt
Mein Dasein zu verlieren,
Ist mein Verlangen.
Doch was dem Wunsch gemäß sich nie gestaltet,
Das ist das trübe Schicksal unsres Lebens.“

Da ihre Pflegezofe lange Haare hatte und überhaupt von hübscher Erscheinung war, so befahl man sie ohne weiteres zu Diensten des dritten Fräuleins. Der Zofe war dies sehr zuwider, und sie klagte und weinte: „Da ich bei meinem Fräulein in Diensten bleiben wollte, folgte ich einst nicht der Einladung einer intim befreundeten Person ²⁾. Warum sollte ich jetzt einer andern Herrschaft dienen?“ Und sie weinte. Da sprach das Fräulein zu ihr: „Wofern wir nur beide an einem und demselben Orte wohnen, möchte es schließlich einerlei sein. Solange du bis jetzt nur in meinem Dienst standest, mußt du immer schmutzige Kleider tragen; von nun aber wirst du besser gekleidet gehen können. Das ist mir vielmehr deinetwegen lieb.“ Das Fräulein hatte ihre Zofe stets sehr freundlich behandelt. Als die letztere nun, im Dienst der neuen Herrschaft stehend, sehr wohl bemerkte, daß das Fräulein sich traurig und einsam fühlte, und da es ihr wehe tat, zu sehen, wie es der so lange von ihr gepflegten jungen Dame erging, so besuchte sie häufig das Fräulein, wurde aber dafür von der Herrin des Hauses empfindlich gezüchtigt. Die Herrin sagte

¹⁾ Schatzbewahrer-Generalmajor, ein Titel.

²⁾ Eines Verehrers, der sie zu ehelichen gewünscht hatte. Er taucht weiter unten wieder auf und heißt Tatewaki.

zornig: „Das Fräulein Ochikubo behält noch jetzt diese Magd bei sich; es wurde deshalb den beiden unmöglich, in Gemächlichkeit miteinander zu reden.

Trotz aller Hindernisse blieb die treue Magd Akogi die geheime Pflegerin und Beschützerin des Fräuleins. Sie erzählte ihrem Verhehrer Tatewaki von dem Fräulein und drückte den Wunsch aus, daß ein ordentlicher Mann sie entführen möchte. Tatewaki's Mutter war die Amme eines Sakon Shōshō, des Sohnes eines Marschalls zur Linken, gewesen, und als der Junker, der noch ledig war und sich schon längst nach einer Braut umsah, Tatewaki's Bericht über Fräulein Ochikubo hörte, fühlte er sich zu dem Mädchen gewaltig hingezogen und begehrte sie zu sehen. Aber das Fräulein antwortete nicht auf die Briefe des Shōshō, welche ihr durch Vermittlung der Akogi zungen, denn sie fürchtete sich vor dem Zorn der Stiefmutter.

Während der Abwesenheit des Staatsrats, der sich mit seiner Gemahlin und seinen sämtlichen Töchtern, Ochikubo ausgenommen, nach dem Kloster zu Ishiyama begeben hatte, schleicht sich in einer Regennacht der Shōshō zu dem Fräulein. Die Hausherrin bekam aber Wind von dieser sich heimlich abspinnenden Liebesaffäre, riß Ochikubo gewaltsam aus ihrem Zimmer und sperrte sie in eine Vorratskammer ein, wo Essig, Sake, Fische u. dgl. verwahrt wurden. Und noch nicht genug damit: sie geht daran, das Mädchen mit einem schon sechzigjährigen Onkel zu vermählen, und bestellt diesen, daß er sich nachts in des Mädchens Kammer schleiche. Der Alte schleicht sich wirklich bei dem Fräulein ein; diese aber, von ihrer Magd Akogi instruiert, stellt sich krank und überlistet den Alten, der die ganze Nacht über das Fräulein als Patientin pflegt. Er ist nämlich ein Arzt! Die nächste Nacht verschließt Ochikubo die Schiebetür ihrer Kammer fest von innen, und der Alte kommt vergebens an die Schlafstätte der Holden geschlichen. Am folgenden Tage findet das große Fest des Kamo-Schreines statt, dem beizuwohnen der Staatsrat mit seiner ganzen Familie das Haus verläßt. In seiner Abwesenheit kommt der Shōshō mit Tatewaki ins Haus, und sie entführen das Fräulein, gefolgt von Akogi. Der Freier wohnt seitdem mit ihr in einem Palaste in Nijō und läßt die Geliebte von einer Schar von Knaben und Mädchen bedienen. Eines Tages kam er in das Haus seines Vaters, des Feldmarschalls, zu Besuch und fand dort einen Mann vor, welcher als Vermittler geschickt war, um seine Verbindung mit der vierten Tochter des Staatsrats zu vermitteln. Um seine Geliebte an der bösen Stiefmutter zu rächen, tut er so, als ob er mit dem Plan seiner Mutter, welche die Heirat empfiehlt, einverstanden wäre, und der Staatsrat, hochbeglückt über die vortreffliche Partie, die seine Tochter zu machen im Begriff steht, trifft alle Vorbereitungen für das Hochzeitsfest. Aber der Shōshō sucht sich zwei Tage vor der Hochzeit einen Einfaltspinsel aus, einen gewissen Hyōbu no Shō, der wegen seiner schneeweißen Gesichtsfarbe, seines überlangen

Halses und pferdeähnlichen Gesichtes mit weit offenen Nasenlöchern bei den andern allgemein das ‚weißgesichtige Rols‘ (Omo-shiro no Koma) hiefs. Diesem verspricht der Shōshō ein schönes Mädchen zu geben, und am bestimmten Abend erscheint der dumme Bräutigam im Hause des hintergangenen Staatsrats, der anfangs die Täuschung nicht merkt. Erst am dritten Tage nach der Feier bekam man heraus, daß es nicht der richtige Bräutigam war.

Der Shōshō, bald zum Chūjō (Generalleutnant) befördert, bleibt auch dann seiner Geliebten treu, als ihm der Sadaijin (Kanzler zur Linken) seine Tochter zur Frau geben wollte und seine eigne Amme, Tatewaki's Mutter, ihn zu dieser Heirat zu überreden suchte. Ochikubo fühlte sich guter Hoffnung. Hierauf veranstaltet die Mutter des Chūjō ein Fest für ihre sämtlichen Kinder; auch der Chūjō mit Ochikubo werden dazu geladen und werden fünf Tage lang im Elternhause bewirtet. Ochikubo bringt kurze Zeit danach einen Stammhalter zur Welt.

Die Tage der Prüfung und Vergeltung sind für den Staatsrat und seine böse Frau noch nicht zu Ende. Wiederholtes Unglück, das ihn trifft, schreibt er dem Einfluß des Wohnhauses zu und gedenkt deshalb umzuziehen. Im Stadtviertel Sanjō stand ein sehr geschmackvoll gebautes Haus, das ehemals von Ochikubo's Mutter bewohnt worden war. Den Besitztsein des Grundstückes besaß das Fräulein; da sie aber seit ihrer Flucht dem Stiefvater nicht wieder vor Augen gekommen war und verschollen schien, so glaubte er das Gut in Besitz nehmen zu dürfen, und stellte den Palast darauf in prachtvollster Weise wieder her mit Aufwand des Pachteinkommens zweier ganzer Jahre. Am Tage jedoch, da er einziehen wollte, wurde ihm das Gebäude vom Chūgō vor der Nase weggenommen. Zwar erhob er Klage, aber da Schein und Rechtstitel in Händen des letzteren sich befanden, wurde der Staatsrat vom Gericht abgewiesen. Bei dieser Gelegenheit erst bemerkte er, daß sein ehemaliges armes, mißhandeltes Stiefkind jetzt die glückliche Gemahlin dieses hochangesehenen, einflußreichen Adligen war. Natürlich große Verwunderung und qualvoller Neid seitens der Stiefmutter und ihrer beiden jüngsten Töchter. Die beiden Männer versöhnen sich aber miteinander, und der Gemahl Ochikubo's verzichtet großmütig auf das neue Haus. Der Staatsrat wird Oberstaatsrat, und nach seinem Tode soll nach seiner Bestimmung der größere Teil seines besten Besitztums an den General gehen. Dieser aber verweigert die Annahme, einige Kleinigkeiten ausgenommen, zugunsten der Familie des Verstorbenen, der er auch sonst viel Gutes erweist. So vermählt er besonders die vierte Tochter, die Frau des ‚weißgesichtigen Rosses‘, das unglückliche Opfer seiner Rache, von neuem mit einem ordentlichen Manne. Und die böse Stiefmutter? Unter dem Einfluß der Umgebung wurde auch ihr grimmerfülltes Herz sanfter, und da sie schon ziemlich betagt war, redete ihr die Stieftochter mit Erfolg zu, ins Kloster zu gehen und Nonne zu werden.

Wenn die nunmehrige Nonne guter und zufriedener Laune war, so pflegte sie zu sagen: ‚Niemand soll sein Stiefkind hassen. Stiefkinder machen uns glücklich;‘ wenn sie aber einmal ärgerlich war, und besonders, wenn sie Appetit nach Fischen hatte — eine für Mönche und Nonnen verbotene Speise —, so sagte sie: ‚Sie ist's, die mich zur Nonne gemacht hat. Stiefkinder haben es hinter den Ohren.‘

Diese Erzählung besitzt sehr hohen Wert als ein Spiegel der Sitten und Gebräuche der Zeit, in welcher sie handelt. Ähnliche Zustände werden uns in einer andern Stiefkindgeschichte, dem Sumiyoshi-monogatari, geschildert.

•Ein Staatsrat, der mit einer vornehmen Frau verheiratet ist, von der er zwei Töchter hat, nimmt ein Mädchen ins Haus, das er früher mit einer Geliebten aus bescheidener Familie erzeugt hatte. Dieses Mädchen, seine älteste Tochter — jetzt zehn Jahre alt — soll zum Dienst bei Hofe herangebildet werden. Die mißgünstige Stiefmutter hintertreibt es aber; es gelingt ihr auch, einem vornehmen Bewerber um die Hand der Ältesten, von deren glänzenden Vorzügen der Freier wie Nal von Damayanti, jedoch nur durch Hörensagen, wußte und der sich daraufhin unsterblich in sie verliebt hatte, betrügerischerweise eine ihrer eigenen Töchter zuzuschancen. Dann greift die böse Stiefmutter den Ruf des Mädchens an: sie läßt es scheinen, als ob die Älteste ein unsittliches Verhältnis zu einem Mönch unterhalte, der angeblich auf frischer Tat erwischt wurde, so daß schließlich sogar der gutmütige Vater aufgebracht wird und beschließt, sie mit einem gut-situierten Mann zu verheiraten. Auch das hintertreibt die Stiefmutter und arrangiert, daß der Bruder ihrer Dienerin, ein alter, siebzigjähriger Kerl, der eben Witwer geworden, sie nachts entführen soll. Die Zofe der Ältesten aber verrät den schurkischen Plan, und um weiteren Nachstellungen zu entgehen, entflieht das Mädchen, das übrigens nie ein böses Wort über ihre Stiefmutter sagt, heimlich nach dem Dorfe Sumiyoshi, wo die Amme ihrer verstorbenen Mutter als Nonne lebt. Dort wohnt sie fortan. Ihr ehemaliger Anbeter, der inzwischen erkannt hat, daß man ihn betrog, erfährt im Traum, wo sich die Geliebte befindet. Er sucht sie in Sumiyoshi auf, gewinnt ihre Liebe, nimmt sie als Landmädchen verkleidet mit nach Kyōto und vermählt sich mit ihr. Sie gebiert ihm einen Knaben. Den Vater seiner Frau, der inzwischen zum Vizekanzler aufgestiegen ist, sieht er oft bei Hofe und empfindet für den rasch alternden Mann, der sich in Sehnsucht nach seiner spurlos verschwundenen ältesten Tochter verzehrt, herzliche Neigung. Er lädt ihn zur ‚Zeremonie der ersten Anziehung der Hose‘ seines Knaben, als derselbe sieben Jahre alt geworden war, ein, und es erfolgt die glückliche Wiedererkennung. Die Stiefmutter und ihre ebenso böse Magd werden von der Rache des Schicksals ereilt. •

Hält man diese Geschichte mit der vorhergehenden zusammen, so hat man alle wesentlichen Züge der Stiefkind-

geschichten. Dieselben Situationen und Charaktere kehren mit unbedeutenden Veränderungen immer wieder; es fehlt die individuelle Einzelzeichnung; alles ist typisch: der gutmütige, aber schwache Vater, den die böse Frau hinters Licht führt; das Stiefkind, ein Engel an Schönheit und Güte und vollkommen in allen weiblichen Fertigkeiten; die treue Amme; eine Gruppe von ehrlichen, guten, und eine andere Gruppe von boshaften, ränkestüchtigen Bedienten und Kammerzofen; der sentimentale Liebhaber, der schliesslich für seine Tugenden belohnt wird, und der verliebte Alte, der mit langer Nase abzieht; schliesslich die Stiefmutter, hochmütig, intrigant, ein wahrer Teufelsbraten. »Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.« Um es kurz zu charakterisieren: Aschenbrödelgeschichten.

Das eben besprochene Sumiyoshi-monogatari gilt bei den Gelehrten übrigens nicht als die echte Erzählung gleichen Titels, von deren Entstehung im zehnten Jahrhundert wir Kunde besitzen. Die Sprache des vorhandenen Textes klingt nicht altertümlich genug, so daß sich die Theorie herausgebildet hat, das alte Sumiyoshi-monogatari, das vielleicht gar keine Stiefkindgeschichte war, sei verloren gegangen und an seine Stelle ein verschiedene Jahrhunderte später entstandener Text getreten. Manche betrachten den vorhandenen Text als ein Produkt der Kamakura-Periode. Wie dem aber auch sei, die Schilderungen des Lebens darin sind der Zeit, in der es handeln soll, angemessen.

Auch die Echtheit eines andern der alten Monogatari, des Torikaebaya-monogatari, »Ach, könnt' ich sie doch miteinander vertauschen«, ist gelegentlich bezweifelt worden; doch mit Unrecht. Wir kennen zwar weder den Verfasser noch das Datum der Abfassung, doch werden wir nicht fehlgehen, wenn wir den überlieferten Text als ein Produkt aus spätestens der Mitte oder dem Ende des elften Jahrhunderts betrachten. Die Novelle berichtet von einem sonderbaren Widerspiel der Natur. Ein Mann hat zwei Kinder, einen Knaben von zartem, weibischem Wesen und ein Mädchen von ausgesprochenstem Knabennaturell. Daraus folgen allerhand Unzuverlässigkeiten, die dem Vater oft den Seufzer torikaebaya, »ach, könnt' ich sie doch miteinander vertauschen!« auf die Lippen führen. Es bleibt nichts andres übrig, als den Jungen in Mädchenkleidern als Mädchen und das

Mädchen in Knabenkleidern als Knaben zu erziehen. Man denke sich dann schliesslich ein verkapptes Weib als hohen Staatsbeamten, als Gonchūnagon, und die Konkubine eines gewissen Herrn Sentakuden, die eigentlich Hosen tragen sollte!

Mit Sicherheit gehört dem Ende des zehnten Jahrhunderts die zweitgrößte aller alten Erzählungen, das Utsubo-monogatari, »die Höhle«, an, wenn auch die allgemeine Angabe, daß das Werk von dem Dichter-Gelehrten Minamoto no Shitagō, dem Autor des Wörterbuches Wamyō-ruijū-shō, herrühre, starkem Zweifel unterliegt. Einerseits ist das märchenhafte Element darin reichlich vertreten, anderseits aber bekommen wir auch so viele Schilderungen des Lebens und Treibens jener Zeit, besonders des Lebens bei Hofe, mit so feiner Detailmalerei, daß man gewagt hat, das Werk als die erste realistische Novelle Japans zu bezeichnen. Stoff und Behandlungsweise nähern sich dem größten und bedeutendsten japanischen Roman der Heian-Zeit, dem um wenige Jahre später entstandenen Genji-monogatari der Frau Murasaki Shikibu, schon so sehr, daß engere Beziehungen zwischen beiden Werken, ja, die Vorbildlichkeit des ersteren für das letztere deutlich erkennbar sind. Das Genji bildet eben das letzte, das Utsubo das vorletzte Glied in der sich durch ein Jahrhundert hinziehenden und sich immer vollkommener gestaltenden Entwicklungsreihe der klassischen Erzählung, die mit dem Taketori anhub. Das Genji bildet den Höhepunkt, nach dessen Erreichung es wieder rapid abwärtsgeht, und die Verdienste seiner Verfasserin leiden keine Einbuße, wenn man behauptet, daß die gelehrte Murasaki ihre Vorgänger wohl gekannt und erwogen und alle ihre Vorzüge in ihrem Werke zu vereinigen gestrebt habe. Der vollkommensten Form einer Gattung geht immer und notwendigerweise eine Anzahl unvollkommener Formen voraus; es ist noch nie ein Meister vom Himmel gefallen. Wenn man aber auch anerkennen muß, daß Frau Murasaki ihren Vorgängern, besonders dem Utsubo-monogatari, viele Anregungen verdankt, so ist es doch die unwissenschaftlichste Übertreibung einer richtigen Erkenntnis, wenn ein Kritiker, den Professor Haga in seinen zehn Vorlesungen zitiert, das Genji als eine direkte Fortsetzung des Utsubo bezeichnet und dieses Werk glattweg dem Vater der Murasaki, Tametoki, zudiktieren will. Haga bezeichnet ein solches Vorgehen mit

Recht als ein gewagtes; man könnte sich sogar stärker ausdrücken.

Der bekannteste und beliebteste von den zwanzig Abschnitten des Utsubo-monogatari ist der erste, dessen Hauptfiguren der edle Junker Nakatada, ein Enkel des Kiyowara no Toshikage, und seine Geliebte, die Edeldame Ate-kimi, sind. Wir beschränken uns auf eine kurze Skizze dieses Teils mit einem Auszug daraus in wörtlicher Übersetzung. Jeder Abschnitt trägt eine besondere Überschrift; der erste z. B. ist überschrieben »Toshikage«, der zweite »Fujiwara no Kimi«, der fünfte »Kaiser Saga«, der achte »Der Festbote«, der neunte »Das Chrysanthemumbankett«, der elfte »Herbstesanfang« usw.; ein Verfahren, das bei dieser Erzählung zum erstenmal auftaucht und auch bei späteren Werken ähnlicher Gattung, wie dem Genji-monogatari, Eigwamonogatari, Masu-kagami usw., Anwendung gefunden hat. Da die Zwanzigzahl der Abschnitte des Utsubo nur dadurch herauskommt, daß einige Überschriften auf mehrere Kapitel verteilt sind, nämlich »Springbrunnen« auf Kap. 6 und 7, »Speicheröffnung« auf Kap. 13, 14 und 15, »Kirsche« auf Kap. 16 und 17, »Abtretung des Landes« auf Kap. 18 bis 20, so liegt es nahe, zu vermuten, daß die Zwanzigzahl der Bücher der Gedichtsammlungen vorbildlich gewirkt hat.

Toshikage war ein Sproß der Fujiwara-Familie und ein rechtes Wunderkind. Obwohl er keinen Unterricht genossen, hatte er es mit sieben Jahren in der Kenntnis des Chinesischen schon so weit gebracht, daß er in dieser Sprache seine Gedanken niederschreiben konnte. Seine Fähigkeiten fanden auch bei dem Souverän solche Anerkennung, daß er noch in den Knabenjahren ein Hofamt erhielt und mit sechzehn Jahren als Vizegesandter nach Thang, d. i. China, geschickt wurde. Auf der Meerfahrt dorthin wurde jedoch die kleine Flottille von drei Schiffen von einem Orkan überfallen. Zwei der Fahrzeuge gingen im Sturme zugrunde; das dritte wurde nach Bukkai, »Buddha's Land«, verschlagen, wo es scheiterte, und nur Toshikage rettete sich ans Land. Er verbringt dort mehrere Jahre unter den sonderbarsten Abenteuern, fertigt dreißig Harfen (Koto) aus dem Holze eines ungeheuren Kiri-Baumes (*Paulownia Imperialis*), das ihm von Dämonen auf himmlischen Befehl überlassen wird, und erreicht schließlich die Heimat wieder, wohin ihm die Harfen von einem gnädigen Winde getragen werden. Er entsagt dem öffentlichen Dienste, heiratet und zeugt eine Tochter.

•Als die Maid fünfzehn Jahre alt war, starb ihre Mutter ganz plötzlich, und vor Jammer darüber wurde auch ihr Vater krank. Als

der Vater seine Kräfte immer mehr schwinden fühlte, rief er das Mädchen zu sich und sprach: „Als ich vor Jahren noch in Hofdiensten stand, war es mein Wunsch, meine Nachkommen in der vornehmen Gesellschaft verkehren zu sehen; aber da ich schon in meiner Jugend nach fremden Ländern verschlagen wurde und nach meiner Rückkehr nicht wieder ein öffentliches Amt bekleidete und so die Jahre verbrachte, so bin ich arm geworden und bin nun nicht imstande, für dich, mein Kind, Fürsorge zu treffen. Ich muß dein Schicksal der Fügung des Himmels überlassen. Zwar besitze ich einige Lehnsgüter, wer aber sollte wohl für dich eintreten, auf daß sie dir zufließen? Ein Kleinod jedoch, das für dich nach meinem Tode Wert haben wird, werde ich dir schenken.“ Mit diesen Worten rief er das Mädchen näher zu sich heran und redete von allerlei Dingen zu ihr. Dann sagte er: „Im nordwestlichen Winkel dieses Hauses ist ein Loch von zehn Fuß Tiefe, und in diesem Loche befinden sich zwei Harfen (Koto) wie diese da; oben und unten und ringsum auf allen Seiten sind sie in Weihrauch eingehüllt. Die eine steckt in einem brokatenen Futteral, die andre in einer dunkelbraunen Hülle. Ihre Namen sind Namu Kaze und Hashi Kaze. Wenn du mein Kind sein willst, so sieh dich vor, daß sie von niemandes Auge erblickt werden. Halte sie so wert fast wie dein Leben und spiele nur dann darauf, wenn du im Glücke dein Glück noch erhöhen willst, oder wenn du in tiefstes Unglück versunken bist oder in höchster Lebensgefahr schwebest, wenn dein Leben Tigern, Wölfen, Bären und dergleichen wilden Tieren zur Beute zu fallen droht, oder wenn du in die Gewalt wilder Krieger fallen sollst, oder wenn du sonst von irgend welchen ungewöhnlichen Schicksalen dieser Welt dahin gerissen zu werden fürchtest. Und wenn du dereinst ein Kind bekommst und vor seinem zehnten Jahre an ihm bemerkst, daß es Klugheit, Scharfsinn, gesetztes Wesen und mehr als gewöhnliche Intelligenz besitzt, so überlasse ihm diese Harfen.“ Indem er ihr so sein Vermächtnis kundgab, hauchte er seine Seele aus.

Etwa zur selben Zeit starb auch des Mädchens Amme. Nach dem Tode des Vaters wurde das Mädchen vom Gesinde verlassen, und da es ganz allein und abgeschlossen im Hause wohnen blieb und die Leute glaubten, daß das Haus unbewohnt sei, brachen sie allmählich einzelne Teile der Gebäude ab, so daß endlich nur das Hauptgebäude allein übrigblieb. Sie wurde nur von einem Diener bedient, der früher bei ihrer Amme Dienste getan hatte. Wie der Vater es vorausgesehen und gesagt, brachte man anfangs von seinen einzelnen Lehnsgütern die pflichtigen Abgaben, wenn man dazu aufgefordert wurde. Aber nach einiger Zeit gereichte es nur zur Freude der Obwalter. Auch die Hausgeräte gingen alle verloren, da man sie während des Trubels stahl, der durch den Tod des Vaters verursacht wurde. Noch jung und weltfremd, verbrachte das Mädchen ganz einsam seine Tage, im Frühling die Blüten beschauend, im Herbst sich an den roten Ahornblättern ergötzend. Wenn man ihr etwas zu

essen gab, so als sie, und wenn man ihr nichts gab, so als sie nicht. Obwohl ihre Wohnung ganz leer und öde geworden war, so besaß sie doch noch als ein Überbleibsel aus besseren Tagen einen Byōbu und einen Kichō¹⁾, hinter denen sie sich verbergen konnte.

Weil ihr Vater ein Mann von viel Geschmack war, so war das Haus nett angelegt, die Lage hübsch, das Gebäude geräumig, der Garten mit Bäumen wohl bepflanzt, und Pflanzen und Kräuter darin gewährten einen überaus anziehenden Anblick. Zur Sommerszeit überwucherten die Gräser und Büsche in üppiger Fülle, da sie niemand in Ordnung hielt, und das Mädchen allein beschaute sie alle Tage vom Morgen bis zum Abend. Zur Herbstzeit erfüllte Trauer ihre Seele, wenn sie die Farben von Bäumen und Gräsern sich verwandeln sah, und sie sagte vor sich hin:

„Wer einsam ist wie ich,
Vermag die Zahl der Tage und der Monde,
Die ihm entschwanden, dadurch nur zu wissen,
Dafs er des Morgens und des Abends
Allein zum Himmel aufschaut.“

So ungefähr am Zwanzigsten des achten Monats trug es sich zu, dafs der derzeitige Großkanzler sich nach dem Tempel von Kamo²⁾ begab, um dem Gott [des Donners] eine Bitte vorzutragen. Eine große Anzahl von Tänzern³⁾ und Gefolgsleuten schritt, wie es sich gebührt, in großem Pompe auf der Straße, die vor Toshikage's Hause vorbeiführt, dahin, und um einen Blick auf die schier unzählig vorbeiziehenden Tänzer und Gefolgsleute zu werfen, näherte sich das Mädchen dem verfallenen Klappfenster. Als die Leute und Wagen der Prozession vorüber waren, kamen verspätet hinterher ein etwa zwanzigjähriger Jüngling und ein etwa fünfzehnjähriger, wie Edelsteine strahlender Knabe mit vielem Gefolge, ihnen voran ebenfalls Wegsäuberer⁴⁾. Der Knabe war der vierte Sohn des Ministers, sein überaus geliebter Lieblingssohn, den der Vater auch nicht einen Augenblick aus den Augen liefs. Er wurde Wakako-kimi, „Herr Junker“, genannt.

Von dem Zaune des Hauses winkte eine sehr liebliche, reizende Susuki⁵⁾, sich hin und her wiegend. Der ältere der beiden fand, dafs es ein sehr seltsames Winken sei; und schritt vorüber mit dem Verse:

„Die blühende Susuki
Sieht aus, als sei's der Liebsten Ärmel,

¹⁾ Byōbu, eine faltbare spanische Wand; Kichō, ein Stellschirm aus einem Stück.

²⁾ Alter Schintotempel am Kamo-Flufs bei Kyōto, gegründet 677.

³⁾ Maibito; sie sollten die Göttertänze im Tempel aufführen.

⁴⁾ Vorläufer, welche den Weg für den Zug freihalten sollen.

⁵⁾ Schönes Gras mit fingerförmig geteilter Rispe, *Eulalia japonica*, auch Obana genannt.

Der mich mit Schwanken zu ihr lädt;
Doch ist's wohl nur der wehende Wind,
Der mich heranwinkt.'

Der Herr Junker aber näherte sich der Susuki mit dem Verse:

„Es wird das Winken sein
Der Liebsten, die mich hat erblickt, —
Wenn sie auch nicht gerade sagt,
Dafs es ihr Ärmel sei,
Die blühende Susuki,“

und pflückte sie ab. Da, in diesem Augenblicke fiel sein Blick auf das Mädchen. Der Junker dachte bei sich: „Welch ein wunderbar liebliches Mädchen! Und was für ein öd-einsames Wohnen!“ Wie er näher herankam, zog sich das Mädchen zurück und entfernte sich ins Innere, und ihr Anblick von der Rückseite verriet nichts Aussergewöhnliches¹⁾.

Wie sehr der Junker sich von der Erscheinung auch hingezogen fühlte, so riß er sich doch gewaltsam los und folgte dem Zuge, denn es war ja keine Fahrt, die er für sich allein unternahm. Sie erreichten nun den Tempel und ergötzten das Herz des Gottes mit Kagura-Tänzen²⁾. Mittlerweile aber dachte der Junker nach, wer wohl die am Mittag geschaute Person sein könnte, und hegte bei sich den Wunsch, sie irgendwie wiederzusehen; und als sie nach eingebrochener Dunkelheit zurückkehrten, machte er es, dafs er ganz allein sich verspätete. Als alle andern schon vorbeigezogen waren, trat der Herr Junker in die herbstliche Stille jenes Hauses und schaute sich ringsherum um. Obgleich die Felder wie Gestrüpp schauerlich öde waren, war dennoch alles sehenswert: das Wäldchen und das fließende Wasser, die Gräser und die Bäume, weil alles dort von einem mit Geschmack begabten Menschen mit Muße und voller Hingabe angelegt worden war. Zwischen den üppig wuchernden Gräsern hervor wurden hie und da herbstliche Blumen sichtbar, und auf der weiten Fläche des Teiches spiegelte sich lieblicher Weise der Mond.

Ohne Scheu vor der schauerlichen Einsamkeit brach er sich Bahn und beschaute alle Stellen, die sein Interesse erregten. Der Herbstwind blies, vermischt mit dem vom Fluß her wehenden Winde; zwischen den Grasbüscheln war schon das durcheinandertönende Zirpen der Insekten vernehmbar; der fleckenlos helle Mond leuchtete in Wehmut erweckendem Schimmer. Kein Menschenlaut war hörbar. Des Mädchens gedenkend, die an einem solchen Orte wohnen konnte, dichtete er vor sich hin den Vers:

¹⁾ Man sah, dafs es wirklich eine menschliche Person und nicht etwa eine gespenstige Erscheinung war.

²⁾ Vor Schintoschreinen aufgeführte Tänze, wozu sogen. Kagura-Lieder gesungen wurden. Siehe weiter unten.

„Ich sehne mich nach ihr,
Die so ganz einsam haust
Auf dieser Heide,
Wo selbst der Häher Stimmen
Nur ganz, ganz selten tönen.“

Mit diesen Worten drängte er sich durch die hohen Gräser hindurch und gelangte an das Gebäude; aber niemand war zu sehen. Nur die Susuki winkten ihm lieblicherweise, und da man alles deutlich erkennen konnte, ging er noch näher heran. Ein einzelner Gitterladen auf der Ostseite des Hauses war aufgeklappt, und jemand spielte darunter leise auf der Harfe; doch als der Junker hinzutrat, verschwand die Gestalt im Innern.

— — — Das Abenteuer nimmt schliesslich für den Jüngling den gewünschten Verlauf: er erringt sich das reizende Mädchen ganz zu eigen. Im Palaste des Großkanzlers war man aber inzwischen über sein Verschwinden in größter Besorgnis gewesen, und als er am folgenden Morgen heimkehrte, untersagte ihm sein Vater ein für allemal, sich aus seinem Gesichtskreis zu entfernen. Mehrere Jahre vergehen daher, ehe es ihm möglich wird, die Geliebte wieder aufzusuchen; aber siehe da: keine Spur war mehr von ihr noch von dem Hause zu finden. Das Mädchen war ins Elend versunken und gewandert; auch hatte das nächtliche Abenteuer für sie Folgen gehabt, und sie war von einem Knaben entbunden worden, einem Wunderfrühreifer Entwicklung und kindlicher Treue. Schon von seinem fünften Jahre an unterhält er seine Mutter und bringt ihr Fische sowie Wurzeln und Früchte aus den Bergen. Um sich von ihr nicht trennen zu müssen, während er in den Bergen nach Nahrung umherstreift, nimmt er sie mit sich ins Gebirge und findet für sie eine Baumhöhle als Wohnung. Die Höhle, Utsubo — daher der Name der ganzen Geschichte: Utsubo-monogatari, „die Erzählung von der Höhle“ —, war erst von einer Bärenfamilie bewohnt, die nicht übel Lust zeigte, ihn zu verspeisen; aber auf eine rührende Ansprache an die Bären geben diese gerührt und tränenden Auges die Höhle auf und überlassen sie dem pietätvollen Knaben und seiner Mutter. Dort wohnen die beiden Jahr und Tag, von mitleidigen Affen unterstützt, bis endlich bei Gelegenheit einer Jagdpartie der Herr Junker sie entdeckt, die Mutter erkennt, beide mit sich nach Kyōto nimmt, einen schönen Palast für sie errichten läßt und die langvermisste Geliebte zur Frau nimmt. Ein glückliches Eheleben entschädigt Ate-kimi für alle erlittene Unbill der Vergangenheit, bis der Gemahl im Alter von 34 Jahren stirbt.

12. Beginn der Tagebuch-Litteratur.

Tsurayuki's Tosa Nikki.

Die Tagebücher der klassischen und nachklassischen Zeit nehmen als Gattung eine mittlere Stellung zwischen sachlich-geschichtlicher Berichterstattung und Belletristik ein, wobei das subjektive Element überwiegt. Die Ereignisse, die uns als persönliche Erlebnisse und Beobachtungen in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge vorgeführt werden, sind an und für sich meist unbedeutend, was seinen Grund hauptsächlich darin haben wird, daß die Verfasser in fast allen Fällen Frauen sind, und zwar Hofdamen, in deren Augen es nichts Wichtigeres gibt als umständliche Hofzeremonien, Anstandsregeln, Versemachen und Musizieren, und deren aufregendste Ereignisse über Liebeshandel und Hofintrigen kaum hinauskommen. Was die stilistische Behandlung der Stoffe anbelangt, so stehen die Tagebücher den Monogatari sehr nahe. Sie wollen wie diese eine leichte, angenehme, unterhaltende, schöngeistige Lektüre sein; die Sprache ist ein reines, nur selten mit chinesischen Lehnwörtern versetztes Japanisch, das in ziemlich einfachen Perioden dahinfließt. Eleganz des Ausdrucks wird immer, poetisch-rhetorische Ausschmückung öfters angestrebt; daher denn auch das häufige Einfügen von Kurzgedichten und überhaupt die Verwendung von der Poesie eigentümlichen Figuren und Tropen. Ihrem Inhalt nach erheben sie den Anspruch, die wahrheitsgetreue Darstellung wirklicher Begebenheiten und Zustände zu sein. Soweit es sich um Sitten und Gebräuche öffentlicher und privater Natur handelt, bringen die Tagebücher viel wertvolles kulturhistorisches Material bei, und sind ihre Angaben wohl auch durchweg zuverlässig; sobald es sich aber um Begebenheiten handelt, muß man dem Bemühen der Autoren, durch Abwechslung zu ergötzen und das zu Berichtende möglichst anziehend zu gestalten, Rechnung tragen. Da es sich, wie gesagt, nicht um große, weltbewegende Ereignisse handelt, über die wir zudem andre, in nüchternerem Tone geschriebene Dokumente genug besitzen, so fällt diese Schwäche wenig ins Gewicht, zumal wenn wir nicht vergessen, daß es im Grunde doch nicht Urkunden, sondern schöngeistige Erzeugnisse sind. Innerhalb der Tagebücher (Nikki) bilden die Reiseberichte (Kikō) eine be-

sondere Gruppe. Wir haben unter diesen aber nicht Berichte über Reisen in fremde Länder, ja, nicht einmal in die entlegeneren, von den Ainu bewohnten Provinzen des Landes zu verstehen, aus denen uns die Berichterstatter viel Spannendes und Lehrreiches hätten mitbringen können, sondern Reisen auf ziemlich allgemein betretenen Pfaden, gewöhnlich von und nach der Hauptstadt Kyōto. Gleich das erste Nikki ist eine solche Reise-schilderung und führt uns noch einmal zu einer uns vertrauten Persönlichkeit, zum Liederdichter Ki no Tsurayuki, dem Sammler des Kokinshū, zurück.

Tsurayuki war im Jahre 930 zum Statthalter der Provinz Tosa auf der Insel Shikoku ernannt worden; nachdem seine Amtszeit daselbst abgelaufen war — die Statthalter blieben damals sechs Jahre im Amte —, machte er sich am 21. Dezember 935 auf die Heimreise und traf am 16. Februar 936 wieder in Kyōto ein. Die kleinen Erlebnisse dieser zweimonatigen, größtenteils auf einer Dschunke zurückgelegten Reise schildert Tsurayuki in seinem Tosa Nikki, bald schlicht berichtend, bald sentimental für die schönen Landschaften schwärmend; seine Stimmung wechselt zwischen schwermütiger Erinnerung an sein Töchterchen, das er in Tosa verloren, und fröhlicher Laune beim Anblick der Torheiten seiner Mitmenschen, die er mit gutmütigem Spotte verfolgt. In der Sprache zeigt sich Tsurayuki auch hier wie in seinen Gedichten und Vorreden als vollendeter Meister: es ist nie eine klarere, einfachere und dabei doch formvollendete Prosa geschrieben worden. Einheimische Beurteiler haben das Werk neben dem ungefähr 70 bis 80 Jahre später entstandenen Tagebuch der Frau Murasaki stets an die Spitze der ganzen Tagebuch-Litteratur gestellt.

Das Tosa Nikki ist nicht der erste Versuch überhaupt, Journale zu schreiben. Diese Gewohnheit scheint schon einige Zeit vorher bestanden zu haben, aber die Journale wurden, wie alle ernstere Litteratur, in chinesischer Sprache geführt. Nur die Frauen müssen sich schon damals bei ihren Korrespondenzen und sonstigen Aufzeichnungen, im Gegensatz zu den Männern, der japanischen Sprache bedient haben. Als daher Tsurayuki daran ging, seinen Reisebericht japanisch unter Benutzung des Hiragana-Syllabars abzufassen, verleugnete er im ersten, einleitenden Satze sein Geschlecht: »Tagebücher werden gewöhnlich

von Männern geschrieben; hier will ich, eine Frau, es unternehmen, ein solches zu schreiben.*

Die erste Eintragung ist den 21. Dezember datiert, an welchem Tage das Abschiednehmen begann und sich durch sechs Tage hin fortzog.

Am 21. Tage des zwölften Monats des betreffenden Jahres, in der Stunde des Hundes (8 Uhr abends) brach ich auf, und dies schreibe ich nun kurz nieder.

Eine gewisse Person, deren vier- bis fünfjährige Dienstzeit [als Statthalter] in dem Regierungsbezirk abgelaufen war, legte seinem Nachfolger Rechnung ab usw., verließ das von ihm bisher innegehabte Regierungsgebäude und begab sich nach dem Orte, wo er sich einschiffen wollte. Eine Anzahl von Personen, Bekannte sowohl als Unbekannte, gab ihm das Geleit. Einigen Leuten, die ihm seit Jahren gedient hatten, wurde der Abschied von ihm sehr schwer, und während sie unaufhörlich dies und jenes taten und umherlärnten, war es tiefe Nacht geworden.

22. Tag. Es wurde zu den Göttern gebetet, daß die Seefahrt bis zur Provinz Izumi glatt von statten gehen möchte. Herr Fujiwara no Tokizane brachte Abschiedsgeschenke, wofür man hierzulande die Bezeichnung ‚Heimwärtswendung der Pferdenase‘ hat, obzwar es sich in diesem Falle um eine Reise zur See handelte. Alle, von den Höchsten bis zu den Niedrigsten, bezechten sich vollständig und scherzten in wunderlichster Weise am Ufer der Salzsee trunken umher.

23. Tag. Es war da ein Mann, namens Yagi no Yasunorri. Dieser Mann war nicht im ständigen Dienste des Statthalters und machte mit Anstand [nicht betrunken wie die andern] ein Abschiedsgeschenk. Vielleicht wegen der Persönlichkeit des Statthalters kommen die Bewohner ihrer Gewohnheit gemäß nicht, da sie denken: wir haben jetzt nichts mehr mit ihm zu schaffen; aber dieser Mann von Herz und Sinn kam doch ohne Scham. Dieses Lob wird ihm nicht etwa um des Geschenkes willen gespendet!

24. Tag. Der Prediger kam persönlich, mir sein Abschiedsgeschenk zu machen. Sämtliche Anwesenden, Hochgestellte und Niedrige, sogar die Knaben, betranken sich sinnlos, und selbst die, welche sonst nicht einmal das Zeichen ‚eins‘ (ein Strich —) kannten, machten nun, mit ihren Beinen kreuz und quer torkelnd, scherzend die Figur des Zeichens ‚zehn‘ (ein Kreuz +).

25. Tag. Vom Regierungsgebäude des [neuen] Statthalters brachte ein Bote ein Einladungsschreiben. Wir folgten dem Ruf, und unter Vergnügungen Tag und Nacht hindurch kam der folgende Morgen.

26. Tag. Auch heute noch dauerte die Bewirtung im Gouvernementsgebäude lärmvoll fort, und sogar meine Diener erhielten Ge-

schenke. Chinesische Gedichte sang man mit lauter Stimme. Japanische Gedichte sangen sowohl der Wirt als der Gast und die übrigen. Die chinesischen Gedichte schreibe ich hier nicht nieder; aber ein japanisches Gedicht vom Gouverneur, dem Wirte, lautete:

„Die Residenz verließ ich
Und kam, Sie hier zu sehen.
Doch müssen wir leider scheiden,
So daß trotz meines Kommens
Kein Komme-Lohn mir zukommt.“

Als er dies sagte, dichtete der zurückkehrende, frühere Statthalter:

„Wer mir im Schicksal gleichen wird,
Kein andrer ist's als Sie: —
Denn Sie auch müssen weit und lang
Auf linnenweißem Wogenpfad
Die Hin- und Rückfahrt machen.“

Es waren auch einige Gedichte von andern Leuten da, doch möchte ich keinem derselben Wert beimessen. Nach allerlei Gesprächen gingen der frühere und der jetzige Statthalter mitsammen die Treppe hinab, und der frühere und der jetzige ergriffen sich bei den Händen und beglückwünschten sich in trunkener Rede; dann begab man sich hinaus.

Am 27. XII. endlich wurde die Dschunke vom Ufer abgestoßen. Tsurayuki erwähnt hier, wie schwer ihm der Abschied wurde, da es ihm nicht vergönnt war, sein Töchterchen wieder in die Heimat mitzunehmen. Es werden unterwegs zahlreiche Stationen gemacht. Gleich beim Kap Kago, unfern dem Ausgangshafen, kamen ein Bruder des neuen Statthalters und andre Leute ihnen mit Wein und andern Sachen nachgeeilt und sprachen davon, wie schmerzlich ihnen die Trennung sei.

„Die Leute auf unserm Schiff sagten mit leiser Stimme zueinander, daß diejenigen unter den Männern des Statthalters, welche hierher gekommen waren, treugesinnte Männer zu sein schienen. Indem sie so von der schmerzlichen Trennung redeten, verfaßten sie mit vereinten Kräften unter vieler Mühe, gleichwie eine Anzahl Fischer ein großes, schweres Netz zusammen an den Meeresstrand schleppen, das folgende Gedicht: „Wir sind in hellen Scharen herbeigekommen, gleichwie eine Schar von Wildenten, damit Sie, dessen Weggang wir bedauern, vielleicht doch bei uns bleiben möchten.“ Der Scheidende lobte sie deshalb im höchsten Grade und verfaßte das folgende Gedicht: „Fürwahr, ein tiefes Gefühl bemerke ich an Ihnen, so tief wie das Meer, dessen Boden man mit Stangen nicht erreichen kann.“

Während man so hin und her sprach, trank der Steuermann Wein, ohne von diesen rührenden Vorgängen Notiz zu nehmen, und plötzlich rief er lärmend, die Flut steige, der Wind beginne zu wehen, und es sei deshalb Zeit zur Abfahrt. So schickten wir uns an, das Schiff zu besteigen.*

Während der Nacht gingen sie im Hafen von Urado vor Anker, da man gewöhnlich nur bei Tageslicht fuhr. Vom 29. XII. bis zum 9. I. wurden sie in Ominato durch Warten auf günstigen Wind aufgehalten. Am letzteren Tage passierten sie in der Nähe des Kiefernains von Uda vorbei.

»Man weiß nicht, wie viele der Kiefernabäume sind, wie viele Tausende von Jahren sie hinter sich haben. An jedem Fußende branden [die Wogen, von Zweig zu Zweig fliegen Kraniche hin und her. Übermannt von dem reizenden Anblick, dichtete ein Mann auf dem Schiffe:

„Seht, wie auf jedem Wipfel
Der Kiefern dort am Strande
Kraniche nisten,
Befreundet mit den Bäumen
Von tausend Menschenaltern!“

Wie wir in ihren Anblick versunken dahinruderten, wurden die Berge und das Meer ganz dunkel, die Nacht sank herab, und West und Ost waren nicht mehr sichtbar; da vertrauten wir alle Sorgen um das Wetter dem Sinne des Steuermannes an. Selbst die Männer, des Seefahrens nicht gewohnt, waren sehr traurig und ängstlich, die Frauen vollends drückten ihr Gesicht gegen den Boden des Schiffes und weinten fortwährend mit lauter Stimme. Während wir jedoch uns ängstigten, sangen die Bootsjungen und der Steuermann ein Schifferlied und zeigten nicht die geringste Angst. Das von ihnen gesungene Lied lautete:

„Auf dem Gefilde des Frühlings
Weine ich mit lauter Stimme.
Die Gemüse, welche ich pflückte,
Indem ich dabei meine Hände an den Blättern
Des Schilfrohrs schnitt und schnitt,
Wird der Alte (Vater) gierig essen,
Wird die Schwiegermutter essen.
Laßt uns umkehren!
Das Gemüse von gestern abend,
Mit Lügen mich betragend,
Nahm er mir ohne Bezahlung weg,
Und heute brachte er nicht das Geld,
Und auch er selbst kommt nicht.“¹⁾“

¹⁾ Dies ist eines der ältesten Beispiele der volkstümlichen Poesie Japans, unpoetisch und ungeschlachtet, aber charakteristisch in seinem flachen Witz.

Vom 12. I. bis zum 16. I. weilten sie im Hafen von Murotsu auf Shikoku; am 17. frühmorgens fuhren sie ab, wurden aber vom schlechten Wetter wieder in den Hafen zurückgetrieben und mußten dort weitere drei Tage zubringen. Am 21. ging es weiter, aber bald wurden sie von neuem Unheil bedroht, von Seeräubern, denen sie mit Mühe entgingen. Am 30. kamen sie im Bereich des Gokinai, der fünf Hauptprovinzen um die Residenzstadt, an; am 5. II. ruderten sie nahe am Strand von Sumiyoshi dahin.

•Indem das Andenken des verstorbenen Mädchens keinen einzigen Tag, ja keinen Augenblick aus den Gedanken seiner Mutter entschwand, sang sie das folgende Gedicht: — ‚Ich will das Schiff an die Bucht von Suminoe heranrudern und das Kraut des Vergessens abpflücken und versuchen, ob es wirksam ist.‘ — Sie wollte mit seiner Hilfe ihr Mädchen nicht ganz vergessen, sondern nur die Sehnsucht nach ihr ein kleines Weilchen stillen und sich wieder von ihr erholen. Während wir so sprachen und hin und her denkend weiterfuhren, begann plötzlich der Wind zu wehen. Obgleich wir immer kräftiger ruderten, ging das Schiff immer mehr rückwärts und versank beinahe in der Tiefe. Der Steuermann sagte: ‚Der herrliche Gott von Sumiyoshi, was für ein mächtiger Gott ist er doch! Er wird wohl einen Wunsch haben.‘ Diesen Worten nach zu urteilen, scheint er wie wir Menschen der irdischen Welt zu sein. Der Steuermann fügte hinzu: ‚Bietet dem Gott ein Weihgeschenk an!‘ Wir folgten seinem Rat. Dessenungeachtet wehten und wallten Wind und Wogen immer ungestümer und wollten sich nicht beruhigen. Da sprach der Steuermann: ‚Mit dem Weihgeschenk ist der Gott noch nicht zufrieden, und das Schiff geht deshalb nicht vorwärts. Bietet dem Gott etwas an, was ihm besser behagt!‘ Wir folgten ihm wieder. Nach einiger Überlegung, was zu tun sei, warf ich einen Spiegel ins Meer und sprach: ‚Der Augen habe ich zwei; darum will ich dem Gott meinen Spiegel geben, dessen ich nur einen besitze.‘ So wurde denn der Spiegel, zu meinem großen Bedauern, in die See geschleudert; aber kaum war dies geschehen, als das Meer plötzlich glatt wie eine Spiegelfläche wurde. Jemand dichtete deshalb: ‚Wenn man einen Spiegel in das tobende Meer hineinwirft, so sieht man das Herz des gewaltigen Gottes.‘

Am 16. II. fuhren sie endlich in den Ôsaka-Fluß ein, zur größten Freude aller Passagiere an Bord. Mehrere Tage ging es mühsam gegen die Strömung an bis nach Yamazaki, wo man die Dschunke verließ, um auf einem Ochsenkarren, den man von Kiôto kommen ließ, den Rest der Reise über Land zurückzulegen.

•16. II. Am Abend dieses Tages brachen wir nach der Residenz auf. Unterwegs sahen wir im Flecken Yamazaki das Bild auf dem

kleinen Kasten auf dem Gesims und die Muscheltrompete aus Reiskuchen, alles wie früher. Aber die Leute sagten; ‚Wir zweifeln, ob das Herz des Verkäufers wie vordem geblieben ist.‘ So gingen wir weiter nach der Residenz. In Shimasaka bewirtete man uns, eine nicht immer nötige Handlung. Bei der Hinaufreise nach der Residenz benimmt man sich so lieber, als wenn einer in die Provinz fortreist. Ich stattete dem einen und dem andern meinen Dank dafür ab. Weil ich es absichtlich Nacht werden lassen wollte, ehe ich die Hauptstadt betrat, so beeilte ich mich nicht sonderlich. Da kam der Mond hervor, und wir fuhren bei Mondschein auf dem Katsura-Fluss dahin. Die Leute sagten: ‚Da dieser Fluss nicht der Asuka-gawa ist (der immerfort seinen Lauf verändert), so haben sich seine stillen Tiefen und flachen Stromläufe nicht im geringsten verändert.‘ Einer (d. i. Tsurayuki) dichtete: ‚O Katsura-Fluss, dessen Name an den Kassienbaum¹⁾, der im kürbisförmigen Monde wächst, erinnert, selbst das Spiegelbild des Mondes auf deinem Grunde hat sich nicht verändert!‘ — Ferner dichtete ein gewisser:

‚O Katsura-gawa, der du wie
Die Himmelswolken
Fern von uns warst,
Jetzt setzen wir über dich
Und netzen dabei die Ärmel.‘

Und wieder dichtete ein gewisser:

‚Wenn auch der Katsura-Fluss
Mit meinem Herzen
Nicht in Beziehung steht,
Fließt er in gleicher Tiefe
Wohl wie mein Herz dahin.‘

Da die Leute sich auf die Hauptstadt freuten, so waren auch der Gedichte eine große Menge.

Weil wir in dunkler Nacht ankamen, konnten wir die verschiedenen Ortschaften nicht erkennen. In der Hauptstadt angelangt, fühlten wir uns ganz glücklich. Als ich an mein Haus gelangt war und zum Tore hineintrat, konnte ich beim hellen Mondschein alles klar und deutlich sehen. Es war unsagbar verfallen und verwildert, noch mehr als ich vernommen hatte. Auch das Herz des Mannes, in dessen Obhut ich mein Haus gelassen hatte, wird wohl in ganz verwildertem Zustande gewesen sein. Weil beide Häuser, das meine und das seine, gleichwie ein einziges Haus waren, obzwar sich zwischen beiden ein Zaun befand, war er damals selbst zu mir gekommen und hatte sich erboten, die Aufsicht über mein Haus zu übernehmen. Aus diesem Grunde hatte ich ihm bei jeder Gelegenheit, die sich mir bot, unablässig viele Geschenke gemacht [die ich ihm von Tosa aus schickte]. Doch ich [be-

¹⁾ Der Kassienbaum heißt auch Katsura.

zwang mich] und erlaubte mir nicht, daß ich mit lauter, zorniger Stimme zu ihm sagte: ‚In was für einem Zustand finde ich dies heute abend!‘ Wenn auch mit dem höchsten inneren Widerwillen, zeigte ich ihm doch meine Dankbarkeit durch Darreichen von Geschenken. Es war nun da eine teichartige Vertiefung, worin Wasser stand, und daneben eine Kiefer. Als ob im Laufe der fünf oder sechs Jahre meiner Abwesenheit tausend Jahre über sie hinweggegangen wären, hatte sie die Äste auf einer Seite verloren und neue Äste mischten sich zwischen die alten. Und da überall alles ganz wild und öde geworden war, drückten die Leute ihr Bedauern darüber aus. Unter andern traurigen Gedanken, die in mir aufstiegen, dachte ich daran, wie unaussprechlich traurig es sei, daß das Mädchen, welches in diesem Hause geboren worden, nun nicht mehr mit mir zurückgekehrt war. Meine Schiffsgenossen standen alle mit ihren Kindern auf den Armen und schwatzten. Währenddessen konnte ich mich vor Betrübniß immer noch nicht fassen und sprach zu jemand, der meine Gefühle wohl kannte (d. i. zu seiner Frau), verstohlen den folgenden Vers: ‚Wie traurig ist es, das junge Kiefernbaumchen hier bei meinem Hause zu sehen, dem Haus, wo sie geboren ist, doch wohin sie, ach, nimmer zurückkehrt!‘ — Ich konnte mich noch nicht zufrieden geben und fügte hinzu: ‚Wenn sie, die ich einst lebendig vor mir sah, wie die Kiefern tausendjährig wäre, so würde der traurige Abschied vom fernen Lande nicht gewesen sein.‘ — Der unsagbar traurigen Erinnerungen sind so viele, daß ich sie nicht alle aufschreiben kann; jedenfalls will ich hiermit schleunigst abbrechen.*

13. Die Frauen in der Litteratur.

Die Frauentagebücher.

Tsurayukis Tosa Nikki ist das einzige während der Heian-Periode von einem Mann herausgegebene Tagebuch geblieben, wofern man nicht das Tō-no-mine no Shōshō Monogatari, welches auch Takamitsu Nikki genannt wird, da es Ereignisse aus den Jahren 961 und 962 von Fujiwara no Takamitsus Eintritt ins Kloster an behandelt und wahrscheinlich von einem Diener Takamitsus verfaßt ist, unter die Tagebücher rechnen will. Gleich mit dem nächstfolgenden Werke dieser Gattung, dem etwa vierzig Jahre später entstandenen Kagerō Nikki, treten wir an die Schwelle jener bemerkenswerten Epoche, wo die Frauen in der Litteratur die Oberhand haben (etwa 990—1070) und aus ihren Händen einige Werke hervorgehen, die nach allgemeinem Urteil in Inhalt und Form als das Beste der klassischen

Litteratur in Prosa anzusehen sind. Dafs in einem Lande des fernen Ostens die Frauen die Führerschaft in der National-litteratur an sich bringen und fast ein Jahrhundert hindurch bewahren konnten, wird den Beobachter im ersten Augenblick um so mehr befremden, als wir gewohnt sind, die Frau bei den Orientalen in jeder Beziehung eine untergeordnete Stellung einnehmen zu sehen. Auf ihre geistige Ausbildung wird gewöhnlich keine große Sorgfalt verwendet. Jedenfalls werden wir nichts Höheres erwarten, als dafs hin und wieder einmal eine ganz besonders starke Individualität durch die Schranken bricht und als Ausnahmeerscheinung isoliert dasteht. Hier in Japan handelt es sich aber nicht um eine Ausnahme, sondern um eine Regel: die Frauen der besseren Stände, wenig bekümmert um Haushaltssorgen und Erziehung ihrer Kinder, die sie den Ammen und Zofen überliessen, strebten um diese Zeit allgemein, sich dieselben Fertigkeiten in Wissenschaften und Künsten anzueignen, welche ein gebildeter Mann der Residenz aufweisen mußte, wenn er für voll angesehen werden wollte. Dafs ein solcher Wettbewerb der Frauen mit den Männern, und zwar ein erfolgreicher, überhaupt möglich war, hat seinen einleuchtenden Grund in dem Wesen der damaligen Männerbildung und Männerideale. Um es ganz unverhohlen zu sagen: die Männer der höheren Kreise der Hauptstadt waren dermaßen aller ernstesten, männerwürdigen Tätigkeit feind geworden, dermaßen in sinnlichen Genüssen verweichlicht und verzärtelt, dafs sie mehr Weiber als Männer waren. Weiber von Geburt traten sozusagen mit Weibern von Erziehung in die Arena. Bis zu welchem verächtlichen Grade die Verweichlichung der Höflinge gedieh, mag man daraus ersehen, dafs sie unter den Kaisern Shirakawa, Horikawa und Toba (zwischen 1073 und 1123) sich sogar wie die Frauen die Augenbrauen färbten und die Zähne schwärzten, wofür sie freilich vom Volke, das diese unglaublichen Verirrungen mit Kopfschütteln betrachtete, weidlich verspottet wurden.

Wir haben in der Einleitung zum achten Kapitel S. 132 und 133 schon die sozialen Zustände, welche mit dem Aufblühen der Fujiwara-Familie verbunden waren, kurz geschildert und dort angedeutet, dafs unter dem Großwesirat Michinagas die Macht der Fujiwara und die höfische Bildung zugleich ihren Höhepunkt erreichten. Michinaga, gestorben 1027 im Alter von

62 Jahren, hatte das Amt eines Großwesirs (Kwambaku) unter drei aufeinanderfolgenden Kaisern: Ichijō (987—1011), Sanjō 1012—1016) und Go-Ichijō (1017—1036), inne; drei seiner Töchter waren Gemahlinnen dieser Kaiser; seine Söhne Yorimichi und Norimichi folgten ihm nacheinander im Amte. Michinaga war so allmächtig, daß er in einem Gedichte von sich selbst sagen konnte: »Diese Welt betrachte ich als meine Welt.« Alle höheren Ämter und Würden waren ausschließlich in den Händen von Mitgliedern der Fujiwara-Familie; diese lenkten nach Belieben den Hof, die Residenz. Unter ihrem Patronate drängte sich auch sonst alles zu Hofe, was etwas aus sich machen wollte. Die vornehmen Familien kannten keinen höheren Ehrgeiz, als ihre Töchter als kaiserliche Konkubinen unterzubringen, um so, durch Verwandtschaftsbande mit dem kaiserlichen Hause gestärkt, Stellen, Titel und Besitztümer an sich bringen zu können. Die Konkubinen der Kaiser wiederum suchten sich gegenseitig im Luxus der Lebensführung zu überbieten, und, was ganz besonders bezeichnend für den künstlerisch-schöngeistigen Ton bei Hofe war, sie umgaben sich mit geistreichen und gelehrten Kammerfräulein, deren Ruhm gewissermaßen auf sie selbst zurückstrahlte. So kam es, daß gerade zu Michinagas und seiner nächsten Nachfolger Zeit der Hof von auserwählten Damen wimmelte, alle weiblichen Talente dorthin gezogen und durch den Wetteifer zur größten Anspannung ihrer Kräfte getrieben wurden. Die berühmten Schriftstellerinnen Murasaki Shikibu, Izumi Shikibu, Ise no Taifu usw. waren Hofdamen der Jōtō Mon-in, der Vizegemahlin des Kaisers Ichijō und Tochter des Michinaga; Akazome Emon war Kammerfräulein bei der Gemahlin Michinagas; Sei Shōnagon Hofdame und Vertraute der Kaiserin Sadako, der ersten Gemahlin des Kaisers Ichijō, usw. Für ihre erzählenden und beschreibenden Dichtungen nahmen diese Frauen ihre Stoffe aus dem alltäglichen Leben des Hofes und der Hauptstadt. Der Verkehr der Männer mit den Weibern war ein sehr freier. Zwischen den Höflingen und den Hofdamen fand ein beständiger Austausch von Kurzgedichten statt, ein künstlerisches Spiel, das oft genug unsittlichen Verhältnissen als Brücke diente. Den meisten aus dieser Zeit als Schriftstellerinnen bekannten Damen kann der Vorwurf der Unmoralität, die sich nicht einmal zu verbergen suchte, nicht erspart werden; eine

rühmliche Ausnahme bildete jedoch Murasaki Shikibu, eine Lotosblume, die im Schlammfeld aufwuchs.

Die Lehren des Buddhismus gewannen inzwischen immer mehr Verbreitung im japanischen Volke, auch bei den niederen Klassen, und die Zahl der Mönche und Nonnen wuchs schier ins unendliche. Der Klerus wandte aber seine Blicke nicht einzig dem Heil der Seele zu. Die Weltentsagung, die mit dem Eintritt ins Mönchtum verbunden sein sollte, war oft nur eine vorgebliche, ein Scheinmanöver, unternommen, um aus dem Hinterhalte hervor unter dem Schutze der geistlichen Würde um so wirksamer und unverantwortlicher an den Geschehnissen der Welt teilnehmen zu können. Besonders häufig treten uns solche Fälle entgegen, nachdem es bei hohen und höchsten Personen zur beliebten Sitte geworden war, sich das Haupt zu scheren und die Stola umzulegen. Männer wie der Kaiser Kwazan (reg. 985—986), die Großwesire Kane-ie, Michinaga und viele andere wurden nur dem Namen nach Priester, im übrigen setzten sie ihren altgewohnten Lebenswandel fort. Nur wenige Vornehme nahmen es ernst mit der neuen Würde, wie Jinzen (sein Mönchsname), ein Sohn des Kujō Morosuke, der bei dem Tendai-Abte Ryōgen die Satzungen des Buddhismus gründlich studierte und als 19. Abt der Tendai-Sekte, die ganz besonders die Weltflucht und Sehnsucht nach dem Paradies (Jōdo) pflegt, der würdige Amtsnachfolger seines Lehrers wurde. Dafs der Buddhismus für die Begründung und Entwicklung der japanischen Kunst das Aufserordentlichste geleistet hat, darf hier wohl als bekannt vorausgesetzt werden; es sei nur bemerkt, dafs gerade in der Periode der Frauenlitteratur, von der wir reden, bemerkenswerte Schöpfungen zu verzeichnen sind und ein spezifisch japanischer Stil sich entwickelte. Unter den Malern nennen wir Kose no Hirotaka und Takuma no Tamenari, letzterer der Schöpfer der berühmten buddhistischen Wandmalereien, welche die neun Regionen des reinen Landes des Westens in der Phönixhalle des Tendai-Tempels Byōdō-in zu Uji (bei Kyōto) darstellen; unter den Schnitzern den Priester Genshin (Beiname Eishin Sōzu »Bischof Gutherz«), der Buddhabilder schnitzte und malte, und Sada-ie, gewöhnlich der erste Buddhabildschnitzer (busshi) genannt, der die Statue des Amida in der Phönixhalle des ebengenannten Byōdō-in geschnitzt haben soll. Was den Buddhismus als

Religion anbetrifft, so muß leider gesagt werden, daß die Fortbildung seines inneren Wertes mit seiner Verbreitung nicht gleichen Schritt hielt. Wie in der katholischen Religion, so gibt es im Buddhismus zahlreiche Gedenktage und Feste, die mit großem Pomp gefeiert werden; das übermäßige Aufgebot äußerer sinnereizender Mittel, das Gewicht, welches auf die Zeremonie gelegt wurde, mußten eine Verflachung der Religion selbst mit sich führen. Dem Gebet fiel zwar eine große Rolle zu, aber man betete, fastete und feierte nicht nur für das Heil der Seele im Jenseits, sondern tat dies alles auch, um das hilfreiche Eingreifen Buddhas und der Heiligen in die natürlichen Vorkommnisse und Nöte des alltäglichen Lebens herbeizurufen. Obwohl dies allgemein menschlich ist, so ist doch nicht zu leugnen, daß die Religion hier an einem gefährlichen Punkte anlangte, wo die erhebende Lehre des Buddhismus leicht in krassen Aberglauben umschlug, der von den Priestern in ihrem persönlichen Interesse eifrig genährt und ausgenutzt wurde. Der Priester mußte seine Hand überall im Spiele haben: bei allen Fährlichkeiten des Lebens, sei es, daß jemand erkrankte, sei es, daß eine Frau in die Wochen kam oder dergleichen, nahm man zu ihm seine Zuflucht, auf daß er durch Gebete, Rezitieren von Sutras und Zeremonien Beistand leiste, und versäumte darüber das Ergreifen solcher Maßnahmen, welche der gesunde Menschenverstand unter diesen Umständen angeraten hätte. Der Priester degradierte sich so zum Zauberer, zum Mediziner. Von allen diesen Dingen erfahren wir langes und breites in den Novellen, Tagebüchern und Skizzen jener Zeit. Der Geist des Buddhismus beginnt der Litteratur wie dem Leben seinen Stempel aufzudrücken. Einer eigentümlichen Sitte sei hier gedacht, welche zeigt, wie die Litteratur mit der Religion in Beziehung trat, ohne gerade religiösen Inhalts zu sein. Seit Ende der Heian-Zeit kam es häufig vor, daß die Dichter sich nach einem Shintoschrein oder einem buddhistischen Tempel begaben und in kürzester Frist eine Kollektion von hundert, zweihundert oder gar mehr Gedichten verfaßten, die sie dem Gott oder Buddha als Opfergabe darboten.

Kehren wir nach dieser Abschweifung wieder zu unserem eigentlichen Thema, der Tagebuchschreiberei der Frauen, zurück.

Das Kagerō Nikki, »Tagebuch einer Eintagsfliege«,

wurde von einer Tochter des Fujiwara no Motoyasu verfaßt. Ihren Personennamen kennen wir nicht. Sie machte im Anfang des Jahres 954 die Bekanntschaft des späteren Ministers Fujiwara no Kane-ie; seit der Zeit fand ein intimer Verkehr und fortdauernde poetische Korrespondenz zwischen beiden statt. Sie brachte 955 einen Sohn, Michitsuna genannt, zur Welt und wurde später Kane-ie's legitime Frau. Das Tagebuch erstattet ausführlichen Bericht über ihre Erlebnisse von 954 bis 974, wo ihr Sohn das zwanzigste Lebensjahr erreichte; nur für die Jahre 959—961 werden keine Angaben gemacht. Die bemerkenswertesten Schilderungen aus diesem Zeitraum betreffen ihr Verhältnis zu Kane-ie, die Geburt Michitsunas, den ersten Hofbesuch desselben 963, seine Gembuku-Zeremonie 970 (etwa unserer Konfirmation entsprechend). Außer vielen Kurzgedichten, die namentlich dem poetischen Briefwechsel mit Kane-ie angehören, bringt die Verfasserin auch hin und wieder ein Langgedicht, eine Erscheinung, die dieses Tagebuch von allen anderen, später entstandenen unterscheidet. Der seltsame Titel wird durch eine Stelle aus dem Jahre 968 begründet, wo die Verfasserin sagt: »Wenn ich die Vergänglichkeit der Dinge betrachte, so ist mir wie einer zwischen Sein und Nichtsein schwebenden Eintagsfliege zumute. Ich nenne deshalb dieses Tagebuch das ‚Tagebuch einer Eintagsfliege‘.« Das Werk bestand ursprünglich aus drei Bänden, die später in acht Bändchen zerlegt wurden. Der älteste vorhandene Druck stammt aus dem Jahre 1756; außerdem sind einige Manuskripte vorhanden, die aber, wie der gedruckte Text, zahlreiche Korruptelen aufweisen.

Das Murasaki Shikibu Nikki, »Tagebuch der Frau Murasaki Shikibu«, schildert die Zeit, welche die Verfasserin nach dem Tode ihres Gemahls Nobutaka als Hofdame der Jōtō Mon-in¹⁾ zubrachte, und in dieser schenkt sie der Entbindung

¹⁾ Fujiwara Akiko, Tochter des Premierministers Michinaga, geb. 1074, gest. im Tempel Hōjō-ji im Alter von 87 Jahren. Sie war die Chūgū, d. i. Vizegemahlin, des Kaisers Ichijō und wurde Mutter der Kaiser Go-Ichijō und Go-Suzaku. Jōtō Mon-in ist ein buddhistischer Ehrentitel, den sie annahm, als sie nach dem Tode ihres Gemahls ins Kloster eingetreten war, und bedeutet: »die Exkaiserin des Jōtō Mon, des oberen Osttores«. Benennungen der Kaiserinnen nach den Palasttoren finden sich häufig, wie Bifuku Mon usw.

ihrer Herrin, der Geburt der späteren Kaiser Go-Ichijō (geb. 1008, reg. 1017—1036) und Go-Suzaku (geb. 1009, reg. 1037—1045) und den bei solchen Gelegenheiten stattfindenden Gratulationen und Zeremonien besondere Beachtung. Es ist somit im wesentlichen ein Journal für die Jahre 1008 und 1009. Stilistisch reicht diese Schrift zwar nicht an die Feinheit ihres Romans, von dem wir im nächsten Kapitel handeln werden, heran, gehört aber immerhin zu den besseren Erzeugnissen der klassischen japanischen Prosa. Für die Bescheidenheit ihres Charakters spricht unter anderm der Umstand, daß sie die Liebeswerbungen des Großwesirs Michinaga, denen sie übrigens kein Gehör schenkte, mit keinem Worte erwähnt. Eine andere hätte es sich kaum entgehen lassen, sich damit zu brüsten, daß sie die Neigung eines so mächtigen Mannes gewonnen hatte.

•Gebet um glückliche Entbindung. (Aus Murasakis Tagebuch.) Sobald der Herbst im Anzug ist, gewährt die Landschaft rings um den Palast Tsuchi-mikado einen unaussprechlich schönen Anblick. Die hohen Baumwipfel um den stillen Teich und die Sträucher am fließenden Wasser färben sich jegliches in seiner Art. Der Himmel ist meist prachtvoll heiter; um so tiefer ergreifend tönen die Stimmen der unausgesetzt die Sutra rezitierenden Priester zum Herzen. Jenes geheimnisvolle Rauschen und Säuseln die Nacht hindurch, — ob es der kühler und kühler säuselnde Wind ist, ob es das Rieseln des Wassers ist? Die hohe Frau lauscht den gleichgültigen Geschichten, welche die Damen ihrer Umgebung erzählen. Offenbar leidet sie schwer; doch stellt sie sich, als wäre dies nicht der Fall. Ihr ganzes Wesen ist einzig in seiner Art. Wer in dieser qualvollen Welt Trost finden will, sollte solch eine weihevollen Stätte wie diese aufsuchen. So sinnend geriet ich in erbauliche Verzückung und vergaß alles um mich her, was unvergleichlich und wunderbar ist. Der erst tief in der Nacht aufgegangene Mond war hinter den Wolken verhüllt, und unter den Bäumen war es dunkel. Deshalb schrie man durcheinander: „Man schliesse die Gittertüren zu!“ — „Die Hofdamen sind noch nicht da!“ — „Archivar, kommen Sie her!“ — Unterdessen wurden die Mitternachtsglocken geläutet, und es begann das Gebet bei den hohen Altären. Die Unterpriester erhoben ihre Stimmen um die Wette. Es war weit und breit vernehmbar. Das Ganze wirkte betäubend und ehrfurchtgebietend.“

Das Izumi Shikibu Nikki, »Tagebuch der Frau Izumi Shikibu«, heißt auch Izumi Shikibu Monogatari, weil es fast novellenartig geschrieben ist. Die im Gegensatz zu ihrer tugendhaften Zeitgenossin Murasaki Shikibu liederliche Verfasserin,

eine Tochter des Statthalters von Etchizen, Ôe no Masamune, heiratete Herrn Tachibana no Michisada, damals Statthalter der Provinz Izumi, und bekam daher ihren Namen Izumi. Auf Befehl des Großwesirs trat sie in den Hofdienst als Dame bei dessen Tochter, der Jôtô Mon-in, und knüpfte während dieser Zeit ein unsittliches Verhältnis mit dem Prinzen Tametaka, dem dritten Sohne des abgedankten Kaisers Reizei, an, das die Ehescheidung von ihrem Gemahl Michisada zur Folge hatte. Prinz Tametaka starb 1002, und im nächsten Jahre wurde sie die Geliebte des Prinzen Atsumichi, eines jüngeren Bruders des Verstorbenen. Sie setzte dies Verhältnis noch eine Zeitlang heimlich fort, nachdem sie sich schon wieder mit einem gewissen Fujiwara no Yasumasa verheiratet hatte, dem sie schließlich in die Provinz Tango folgte. Izumi Shikibu steht an umfassender Gelehrsamkeit, an Kenntniss der japanischen, chinesischen und buddhistischen Litteratur kaum hinter Murasaki Shikibu zurück und besaß gleich großes Talent für poetische und prosaische Darstellung. Ihre unsittliche Lebensführung ist leider ein typisches Beispiel für das durchschnittliche Betragen der Frauen und Mädchen in den derzeitigen Hofkreisen, wo die Tugend nur noch ein inhalt-leeres Wort war. Ihr Tagebuch beginnt im April 1003, handelt von ihrem eben erwähnten Verhältnis zum Prinzen Atsumichi und schließt mit dem Januar 1004. Es bildet eine unterhaltende Lektüre. Von ihrem ersten Gemahl hatte sie eine Tochter, die sich ebenfalls litterarischen Ruhm erwarb und unter dem Namen Ko-Shikibu no Naiji, Hofdame Klein-Shikibu, bekannt geworden ist.

Das Sarashina Nikki ist von einer Tochter des Sugawara no Takasue, eines Nachkommen des berühmten Gelehrten und Staatsmannes Sugawara no Michizane, und Nichte der Verfasserin des Kagerô Nikki geschrieben. Es beginnt mit einer Schilderung der Reise, welche sie, erst 13 Jahre alt, mit ihrem Vater aus der Provinz Kazusa, wo er Statthalter gewesen war, 1023 nach der Residenz Kyôto antrat, und verbreitet sich über ihre persönlichen Erfahrungen während des langen Zeitraums von 36 Jahren bis zum Tode ihres Gemahls Tachibana no Toshimichi im Oktober 1058. Unter anderem berichtet sie von ihrem Dienst bei der Prinzessin Sukeko, einer Tochter des Kaisers Go-Suzaku, von einem Besuche in Hatsuse, einer Reise nach der Provinz Izumi

und zeigt sich als kritische Beobachterin von Büchern und Personen. Der Name des Buches ist von der Ortschaft Sarashina in der Provinz Shinano hergenommen; sie hatte sich dort aufgehalten, als ihr Mann Statthalter in Shinano war. Die zahlreichen in den Text eingestreuten Tanka werden von manchen höher eingeschätzt als ihre Prosa; etwa ein Dutzend derselben hat in offiziellen Sammlungen Aufnahme gefunden. Die folgende Textprobe ist aus dem Bericht der Reise von Kazusa nach Kyōto ausgezogen.

Übergang über das Ashigaragebirge¹⁾. »Als wir das Ashigaragebirge überschritten, war es vier bis fünf Tage lang schauerlich stockdunkel. Selbst unten, wo wir allmählich ins Gebirge eintraten, waren die Bäume so dicht, daß man nur einen ungenauen Ausblick auf den Himmel gewinnen konnte. Wir nahmen am Fuße Herberge. Kein Mond stand am Himmel, und es war so dunkle Nacht, daß man sich in der Finsternis verirren konnte. Da erschienen drei Sängerinnen, -- wir wußten nicht, woher. Die eine war ungefähr fünfzig Jahre alt, die zweite etwa zwanzig und die jüngste etwa vierzehn bis fünfzehn. Sie setzten sich unter ihrem aufgespannten Regenschirm vor die Klause. Als die Bedienten Lichter anzündeten und sie erblickten, sagten die Weiber, daß sie die Enkelinnen einer ehemaligen Sängerin namens Kohada seien. Ihre überaus langen Haare umrahmten die Stirn in schönen Linien: ihr Teint war weiß und rein. Bei ihrem Anblick vermuteten wir deshalb, daß sie vielleicht Dienerinnen aus einem adeligen Hause seien, und sympathisierten mit ihnen. Mit Stimmen, die ohnegleichen waren und hell und rein zum Himmel emportönten, sangen sie Lieder in reizender Weise. Sie erregten unser Interesse, wir ließen sie näher herankommen und hatten unsere Freude an ihnen. Als einer von uns sagte, die Sängerinnen in den westlichen Provinzen (bei Kyōto) könnten sich mit ihnen nicht messen, sangen sie wieder lieblich: »Wenn man uns mit denen in der Gegend von Naniwa vergliche« Daß diese so sauberen Mädchen mit den unvergleichlich schönen Stimmen dieses schauerliche Gebirge durchwanderten, von diesem Gedanken wurden wir grenzenlos gerührt und vergossen Tränen. Die Herberge hier verlassen zu müssen, was war das meinem armen, kleinen Herzen für eine unendliche Qual! Schon mit der Morgendämmerung überschritten wir das Ashigaragebirge. Wie unaussprechlich schauerlich war nun erst das Innere des Gebirges! Die Wolken traten wir unter unsern Füßen. An einem kleinen Plätzchen unter einem Baume etwa mitten im Gebirge standen drei Stockrosen, und unsere Leute sprachen sich anerkennend darüber aus, daß sie so fern von der Welt mitten in den Bergen hervorgewachsen seien. An drei Stellen im Gebirge flossen Gewässer dahin. Nach vielen Be-

¹⁾ Teil des Hakonegebirges, in der Provinz Sagami.

schwerden kamen wir endlich aus den Bergen heraus und schlugen in Sekiyama unser Quartier auf.»

Das letzte aus der Heianzeit erhaltene Tagebuch von Bedeutung ist das *Sanuki no Naishi-no-Suke no Nikki*, »Journal der Hofdame Sanuki«, die im Dienste des Kaisers Horikawa (1087—1107) gestanden hatte. Es beginnt mit Ereignissen im Mai 1107, behandelt ausführlich und mit dem Ausdruck innigsten Mitgefühls die Krankheitsgeschichte des Kaisers Horikawa und seinen Tod, berichtet von der Thronbesteigung seines Nachfolgers Toba im Jahre 1108 und beschreibt eingehend die stattfindenden Zeremonien, besonders das *Daijōwa*, das einen großen Aufwand erfordernde Thronbesteigungsfest. Was wir oben im allgemeinen vom Buddhismus gesagt haben, wird uns hier an einem drastischen Beispiel illustriert. Bei der Krankheit des Kaisers zog man keinen Arzt zu Rate, sondern setzte die buddhistische Priesterschaft in Bewegung, auf daß sie den Leidenden gesund beteten. Erst als die Gesundbeterei offenbar nichts fruchtete und der Kranke in den letzten Zügen lag, holte man einen Arzt, aber zu spät. Das Buch liefert viel geschichtlich wertvollen Stoff, namentlich reichliche Beiträge zur Kunde des Hofzeremoniells.

14. Blütezeit der Frauenlitteratur (990—1070).

1. Frau Murasaki Shikibu und ihr *Genji-Roman*. Nachbildungen dieses Romans.

Die Dichterinnen, welche in erster Linie dazu beigetragen haben, dem weiblichen Schrifttum einen guten Namen zu erwerben, lebten und wirkten um die Wende des elften Jahrhunderts, und unter ihnen nehmen die beiden Hofdamen Murasaki Shikibu und Sei Shōnagon den vornehmsten Rang als Schriftstellerinnen ein. In ihren Werken hat nicht nur die Frauenlitteratur, sondern überhaupt die ganze klassische Prosalitteratur ihren Höhepunkt erreicht.

Ehe wir in eine genauere Betrachtung ihrer Dichtungen eintreten, wird es nützlich sein, einige Worte über die merkwürdigen Namen dieser Damen zu sagen. Die Namen, mit denen man sie in der Litteratur benennt, sind nämlich weder ihre Familiennamen noch ihre Rufnamen — die letzteren sind sogar meistens un-

bekannt —, sondern entweder ihre Nennnamen (yobina), die ihnen beim Eintritt in den Hofdienst beigelegt wurden, oder litterarische Pseudonyme. Frau Sei Shōnagon war die Tochter eines Herrn Kiyo-wara no Motosuke. Japanisch kiyo, »rein«, wird mit einem chinesischen Zeichen geschrieben, welches sei lautet, daher der erste Bestandteil ihres Namens, Sei. Frau Murasaki Shikibu heißt auch Tō Shikibu aus dem nämlichen Grunde, weil Tō, »Glyzinie«, die chinesische Aussprache für das Zeichen ist, womit man das japanische Fuji, das erste Element ihres Familiennamens Fuji-wara, »Glyziniengeld«, schreibt. Shōnagon, »Unterstaatsrat«, und Shikibu, »Zeremonienmeister«, heißen sie natürlich nicht deshalb, weil sie eine solche, nur Männern zugängliche Würde bekleidet hätten; diese Titel sind einfach schmückende Beiwörter, die sich die Damen entweder selbst beilegte, oder die ihnen vom Kaiser verliehen wurden, und die oftmals auf Amt oder Titel des Vaters, Gatten oder dergleichen Bezug nehmen. So bekam Akazome Emon ihren Namen daher, daß sie von Akazome Tokimochi, welcher Emon no jō, d. i. Beamter der äußern Palastgarde, war, als Pflgetochter erzogen worden war; Frau Sagami heißt so, weil ihr Gemahl Ō no Kinsuke Statthalter der Provinz Sagami war; Izumi Shikibus Tochter heißt Ko-Shikibu, »Kleine Shikibu«, mit Bezug auf den Namen ihrer Mutter. Endlich die Bezeichnung Murasaki, »Purpur«, für die Dichterin, von der wir in diesem Kapitel handeln, ist ihr mit Rücksicht auf eine hervorragende Figur ihres Romans, die alle weiblichen Ideale in sich vereinigende Murasaki-no-Ue, verliehen worden, und es liegt in dieser Benennung ein für die Verfasserin ehrenvoller Vergleich¹⁾. Noch einen dritten Namen erhielt sie, als sie dem Kaiser Ichijō ihren vollendeten Roman überreichte: Nihongi no Tsubone, »das Nihongi-Frauenzimmer«²⁾, womit der Kaiser sie für ihre gründliche Kenntnis der japanischen Annalen belobigen wollte.

Frau Murasaki Shikibu stammte sowohl väterlicher- als mütterlicherseits aus dem Fujiwara-Geschlechte, und zwar aus

¹⁾ Nach Motoori aber wäre dieser Name der Dichterin als der Milchschwester des Kaisers Ichijō mit Bezugnahme auf ein Gedicht des Kokinshū gegeben worden. Vgl. Motooris Werke, Bd. 5, S. 1138.

²⁾ Tsubone hat die beiden Bedeutungen unseres deutschen Wortes Frauenzimmer, aber im edlen Sinne.

einer Seitenlinie, die ihren Stammbaum auf Yoshikado, den sechsten Sohn des Fujiwara no Fuyutsugu zurückleitete. Die Linie ist Yoshikado, Toshimoto, Kanesuke, Masatada und Tame-toki, ihr Vater. Der Urgroßvater als Dichter und der Vater als Gelehrter waren Männer von Ruf; Murasaki vereinigte deren Talente in erhöhtem Grade in ihrer Person und genoß, wie alle Sprößlinge des Hauses, eine sorgfältige Erziehung. Sie war das jüngste von vier Geschwistern; die drei anderen waren Knaben: Nobunori, Nobumichi und Jösen (sein späterer Name als Priester). Von kleinauf zeigte sich ihre außerordentliche Begabung, besonders ihr starkes Gedächtnis; was sie nur einmal gehört hatte, vergaß sie nie wieder. Als ihr ältester Bruder Nobunori das chinesische Geschichtswerk Shi-ki studierte, saß sie stets neben ihm und war ihm bald überlegen, denn sie behielt alles treu im Gedächtnis, während ihr Bruder eines über dem anderen vergaß. Der Vater soll deswegen seufzend zu ihr gesagt haben: »Ich möchte, du wärest ein Junge!« Mit der Zeit brachte sie es zu einer staunenswerten Gelehrsamkeit in der chinesischen, japanischen und buddhistischen Litteratur. Man rühmte insbesondere ihre gründliche Kenntnis der Fünf kanonischen Bücher (Wu-king), der Geschichtlichen Denkwürdigkeiten (Shi-ki), der Philosophen Lao-tszé und Chuang-tsé¹⁾ und der Japanischen Annalen. Durch das Studium der besten chinesischen Essayisten und der japanischen Prosa des zehnten Jahrhunderts seit Tsurayuki eignete sie sich jene wunderbaren stilistischen Fertigkeiten an, die wir in ihrem Roman Genji-monogatari nicht genug schätzen können. Welch ein Unterschied zwischen dem zerhackten Lapidarstil des Ise-monogatari und dem kunstvollen, komplizierten und dabei doch klaren Periodenbau der Murasakischen Prosa! Der Übergang von einer Hütte zu einem Palast! Es ist fürwahr staunenswert, daß ein solcher Umschwung in weniger als einem Jahrhundert sich vollziehen konnte. Bei uns in Europa hat die Entwicklung einer guten Prosa sehr viel mehr Zeit in Anspruch genommen. Und es ist fast reines, nationales Japanisch, was sie schreibt. Bedenkt man, wie reich an Wörtern und Redensarten, wie ausdrucksvoll und beweglich die japanische Sprache damals war, so kann man nur aufs tiefste

¹⁾ Vgl. Grube, Geschichte der chinesischen Litteratur, S. 33 ff., 190 ff., 139 ff., 152 ff.

bedauern, daß sie in späteren Zeiten und am allermeisten in den letzten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts durch einen übermäßigen Zudrang von chinesischen Lehnwörtern in ein wahres Kauderwelsch verwandelt worden ist. Eine große Anzahl während der Jahrhunderte aufgenommener chinesischer und buddhistisch-sanskritischer Wörter hat zwar einem Bedürfnis abgeholfen und ist somit als eine wertvolle Bereicherung der japanischen Sprache zu betrachten — es wäre töricht, hier den Puristen spielen zu wollen —, aber ebenso zweifellos ist es auch, daß man über die Grenzen des Guten und Erlaubten weit, weit hinausgegangen ist. Die schlimmsten Erscheinungen deutscher Sprachverwirrung nach dem Dreißigjährigen Kriege sind noch mäßig gegen die Zersetzung, die das moderne Japanisch erlitten hat. Die Folge davon ist, daß der nationale Wortschatz in viel höherem Grade abgestorben ist, als es bei der naturgemäßen Fortbildung einer lebenden Sprache sonst der Fall zu sein pflegt.

Im üblichen Alter vermählte sich Murasaki mit einem Fujiwara no Nobutaka und gebar ihm zwei Töchter, Daini no Sammi und Ben no Tsubone. Leider fand die allem Anschein nach glückliche Ehe durch den vorzeitigen Tod des Gemahls ein frühes Ende. Frau Murasaki zog sich auf einen einsamen Witwensitz zurück, um ganz der Betrachtung und dem Studium zu leben; erst nach Jahren ließ sie sich bewegen, wieder ins Leben hinauszutreten und bei der kaiserlichen Vizegemahlin Jōtō Mon-in als Hofdame Dienste zu nehmen. Wir kommen so dazu, für ihren Lebenslauf drei Perioden anzusetzen: die Zeit ihrer Jugend und Ehe, die Periode ihrer Zurückgezogenheit nach dem Tode ihres Mannes und die Zeit ihres Dienstes bei Hofe. Die zweite Periode ist die wichtigste, denn in ihr entstand ihr Roman, der gegen 1004 beendet worden sein soll; in der dritten verfaßte sie das Tagebuch, von dem wir bereits im vorigen Kapitel gesprochen haben. Über die Abfassung des Genjimonogatari wissen wir sonst gar nichts Genaueres. Was man so gewöhnlich erzählt, daß nämlich Murasaki das Werk auf Befehl der Jōtō Mon-in im Tempel Ishiyama-dera am Biwa-See geschrieben habe, indem sie sich dort Papier und Schreibzeug borgte und das Spiegelbild des Mondes im See betrachtete — eine Szene, die unzählige Male von Malern bildlich dargestellt worden ist —, muß in das Reich der Legende verwiesen werden, wenn

man auch heute noch dem gläubigen Pilgrim an dieser heiligen Stätte den Tuschreibstein vorweist, dessen sie sich bei der Niederschrift bedient haben soll. Wir wissen auch nicht, wann sie in den Hofdienst eintrat, und wann sie starb. Unter den Damen des kaiserlichen Hofstaates war sie ein weißer Rabe. Man kann sich kaum einen größeren Gegensatz denken als zwischen dieser trotz höchster Bildung bescheidenen, gutherzigen und keuschen Frau und den allen sittlichen Haltes entbehrenden, wollüstig ausschweifenden, hochmütigen, intriganten, von einem Vergnügen zum andern leichtsinnig dahinlebenden verheirateten und unverheirateten Damen des Hofes, gleichgültig, ob es Mätressen der Kaiser oder vornehme Adlige oder Wesen geringerer Herkunft und in dienender Stellung waren. Und wie die Frauen so die Männer. Frau Murasaki hat uns in ihrem Roman ein farbenreiches Bild von dieser sittlichen Entartung der Gesellschaft bei Hofe und in der Residenz entworfen.

Das epochemachende Werk ihres Lebens, wodurch sie sich in der japanischen Litteratur einen unsterblichen Namen gemacht hat, das *Genji-monogatari*, die »Erzählung vom Prinzen Genji«, ist eine frei erfundene Erzählung, deren handelnde Personen die Verfasserin nach dichterischen Gesichtspunkten geschaffen und charakterisiert hat. Damit soll nicht gesagt sein, daß die Dichterin vermieden habe, wirkliche Begebenheiten in das Gewebe ihres Romans einzuflechten. Im Gegenteil: die Szenen, welche sie in bunter Mannigfaltigkeit an unseren Augen vorüberführt, tragen ein so deutlich realistisches Gepräge, und die meisten Gestalten sind so frisch und lebenswahr gezeichnet, daß man keinen Augenblick zweifeln kann, Murasaki habe lange Zeit hindurch die Vorgänge um sich herum aufs sorgsamste beobachtet, von den kleinsten Kleinigkeiten im Tun und Treiben ihrer Standesgenossen Notiz genommen und schließlich die Gesamtheit ihrer Erfahrungen zu einem wesentlichen Elemente in dem Stoffe ihres Romans verarbeitet. Aber alles Wirkliche, Personen wie Begebenheiten, hat es sich gefallen lassen müssen, von der Verfasserin ihren dichterischen Absichten gemäß umgewandelt zu werden; wollte sie doch einen Roman, kein Geschichtswerk schreiben! Nur der allgemeine Geist der Zeit ist bei der Ausgestaltung nicht berührt worden. Wie sehr auch Frau Murasaki im Aufbau der Fabel ihrer Phantasie freies Spiel ge-

lassen haben mag, so hat sie doch nie ihren eigentlichen Zweck aus dem Auge verloren: dem Leser ein absolut getreues Bild der sozialen Zustände ihrer Zeit zu geben, ein großes und umfassendes kulturhistorisches Gemälde zu entwerfen. Das Genjimonogatari besitzt aus diesem Grunde auch ganz unabhängig von seinen dichterischen Verdiensten, welche die Landsleute der Verfasserin meist zu überschätzen geneigt sind, während das Ausland ihnen vielleicht zu wenig Gerechtigkeit widerfahren lassen wird, einen bedeutenden Wert. Nach dem, was wir schon an verschiedenen Orten über die Zustände der Heian-Zeit, besonders gegen die Wende des ersten Jahrtausends, gesagt haben, läßt sich denken, daß die realistischen Schilderungen Frau Murasaki's den Eindruck vollständigster sittlicher Verwahrlosung der damaligen Gesellschaft beim Leser hervorrufen müssen. Obgleich man deutlich fühlt, daß die moralisch hoch über ihren Zeitgenossen stehende Verfasserin die Verirrungen, welche sie darstellt, verurteilt, obgleich sie auch das Anstößigste nie so schildert, daß es sinnlichen Kitzel erregen könnte, verbleibt dem Roman doch ein gewisser Hautgout. Mancher japanische Litterat und Pädagoge hat deshalb schon sein Bedauern ausgesprochen, daß das beste Werk des japanischen Klassizismus dem Studium der Jugend vorenthalten werden muß. Zur Entschuldigung des zweifelhaften Inhalts hat man vorgebracht, die Dichterin habe gerade durch die Darstellung der Schwächen ihrer Zeit diese heilen wollen; sie habe als Anhängerin der weltflüchtigen Lehre der buddhistischen Danna-Sekte (einer Unterabteilung der Tendai-Sekte) auf dem Gebiete der schöngeistigen Litteratur leisten wollen, was ein vom Aufgehen im Nirvana handelndes Werk des Priesters Gershin damals auf dem Gebiete der religiösen Litteratur vollbracht habe, usw. Man darf aber alle der Verfasserin später untergeschobenen didaktischen Absichten als mit dem Wesen ihres Werkes, das eine rein ästhetische Betrachtung verlangt, nicht vereinbar verwerfen. Bloß als Kuriosum mag erwähnt werden, daß jemand die Ideen Frau Murasaki's mit denen der Divina Comedia Dantes in Vergleich gebracht hat; dagegen möchte Astons Bemerkung, Frau Murasaki zeige eine gewisse Verwandtschaft mit Richardson, dem bekannten englischen Romanschriftsteller des achtzehnten Jahrhunderts, verdienen, weiter verfolgt zu werden.

Das Genji-monogatari hat einen sehr bedeutenden Umfang; seine 54 Kapitel füllen etwa 4000 Seiten Oktavformat. Von der Menge der auftretenden Personen kann man sich aus dem 80 Seiten langen Namensverzeichnis einer der Ausgaben einen Begriff machen. Das Ganze zerfällt in zwei Teile: der erste, 44 Kapitel, handelt von dem Leben und den Taten — diese Taten bestehen in einer unendlichen Reihe von Liebesabenteuern — des Prinzen Genji, von seiner Geburt bis zu seinem Tode im Alter von 51 Jahren. Der Tod des Helden selbst wird nicht erzählt. Das Kapitel 41, in dem wir dessen Schilderung erwarten, trägt nur die vielsagende Überschrift Kumo-gakure, »das Verschwinden in den Wolken«, d. h. der Tod; im übrigen fehlt der Text. Kapitel 42 bis 44 bilden den Übergang zum zweiten Teil, der die Kapitel 45 bis 54 umfaßt und in der Hauptsache die Schicksale des Prinzen Kaoru, des angeblichen Sohnes Genji's, behandelt. Dieser letzte Teil spielt im Flecken Uji bei Kyōto und wird daher auch mit dem Sondernamen »Die zehn Kapitel von Uji« bezeichnet.

Prinz Genji war der Sohn eines Kaisers von seiner Konkubine Kiritsubo no Kōi, einem Edelfräulein, die nicht aus dem mächtigen Fujiwara-Hause stammte und daher, wie ihr Sohn, unter der Mißgunst der Angehörigen dieser Familie viel zu leiden hatte. Sie starb, als Genji kaum drei Jahre alt war, von Vater und Sohn stets unvergessen. Mit zwölf Jahren heiratet Genji seine vier Jahre ältere Muhme Aoi-no-Ue, mit der er jedoch nicht glücklich lebt, und der er bald durch seine Liebesabenteuer mit anderen Frauen reichlichen Grund zur Eifersucht gibt. Der Kaiser, sein Vater, hatte inzwischen eine andere schöne Konkubine, Fujitsubo, eine Tochter des verstorbenen Kaisers, in seinen Harem aufgenommen. Sie glich der seligen Mutter Genji's so sehr, daß dieser die tiefste Zuneigung zu ihr faßte und schließlich seiner Leidenschaft für sie so die Zügel schiessen ließ, daß er heimlichen Geschlechtsverkehr mit ihr unterhielt. Aus diesem Verhältnis geht ein Sohn hervor, den der Kaiser für seinen eigenen hält, und den er, als er bei seiner Abdankung einen älteren Halbbruder Genji's zum Kaiser einsetzt, zum künftigen Thronerben bestimmt. Genji wird der Vormund des Thronfolgers, seines natürlichen Sohnes. Nach dem Tode seiner Gemahlin Aoi-no-Ue, die aus Gespensterfurcht stirbt, nimmt Genji eine

Nichte Fujitsubo's, die liebliche Murasaki-no-Ue, die er im Alter von zehn Jahren als Pflgetochter in sein Haus genommen hatte (vgl. Kap. 5), als Gemahlin an ¹⁾). Sie ist ebenso klug und tugendhaft wie schön; die Dichterin hat in ihr eine ideale Frauengestalt geschaffen, die unter ihrem Geschlechte ebenso hervorragt wie Genji durch seine Klugheit, Schönheit, Liebenswürdigeit und Eleganz unter den Männern. Die Entdeckung eines unsittlichen Verhältnisses zwischen Genji und Oboro-zukiyo, einer Konkubine des jungen Kaisers, führt zu des ersteren Verbannung nach dem Dorfe Suma, etwa 30 japanische Meilen von Kyōto; er wird aber nach einer Weile wieder in Gnaden zurückgerufen. Den Aufenthalt in Suma hat er natürlich nicht ungenutzt vorübergehen lassen, sondern mit Akashi, der hübschen Tochter eines in den Priesterstand eingetretenen früheren Statthalters, angebandelt und sie zur Mutter gemacht. Im selben Jahre besteigt Genji's natürlicher Sohn den Thron. Der Kaiser, welcher von seinem wahren Ursprung unterrichtet wird, befördert seinen Vater im Range bis zum Premierminister, gibt ihm die Erlaubnis, im Ochsenwagen fahren zu dürfen, und ernennt ihn schliesslich zum Dajō-tennō, »Kaiservater«. Was Genji einst an seinem Vater gefrevelt hatte, indem er Fujitsubo verführte, wird ihm nun vom Schicksal mit ähnlicher Münze zurückgezahlt. Seine liebste Nebenfrau, Prinzessin Nyosan, fällt in die Netze eines gewissen Kashiwagi und bekommt von diesem einen Sohn, der vor der Welt als Sohn Genji's gilt, Prinz Kaoru, den Helden des zweiten Theiles des Romans. Nach mehrjährigem Krankenlager stirbt Murasaki-no-Ue, und es dauert nicht lange, ehe der untröstliche Genji, der sich danach ganz von der Welt zurückzieht und nur noch den Prinzen Niou, seinen Enkel aus dem Konkubinat mit der Sumanerin Akashi no Ue bei sich sieht, ins Jenseits folgt.

Prinz Kaoru, Genji's angeblicher Sohn, und Prinz Niou, sein Enkel, sind die Spieler und Gegenspieler im letzten Abschnitt. Je glücklicher Genji in seinen Liebesabenteuern gewesen, da nie eine Frau imstande war, den Bewerbungen dieses japanischen Don Juan zu widerstehen, um so zahlreicher sind die Enttäuschungen Kaoru's. Jedesmal tritt Niou zwischen ihn und seine

¹⁾ Ohne sie jedoch wirklich und der Form nach zu heiraten, so daß sie eigentlich nur die oberste Konkubine war.

Geliebten und schnappt sie ihm weg. Endlich scheint Kaoru das Glück günstig zu sein; er sticht seinen Rivalen bei der schönen Ukifune aus. Aber Niou weiß sich nachts bei dieser einzuschleichen, und sie gibt sich ihm hin, in dem Glauben, es sei ihr Geliebter Kaoru. Von Scham überwältigt, versucht sie sich zu ertränken, wird jedoch durch einen Priester daran verhindert und zieht sich als Nonne in ein Kloster zurück. Kaoru will sie wieder heraus holen und begibt sich mit Ukifune's jüngerem Bruder nach dem Kloster. Er schickt den Jüngling mit einem Briefe hinein. Beim Anblick des Bruders und des Briefes treten ihr die Tränen in die Augen, aber sie bleibt in ihrem Vorsatze, der Welt zu entsagen, fest. Sie behauptet, das sei nicht ihr Bruder, und sie sei nie die Geliebte Kaoru's gewesen. Zur tiefsten Enttäuschung Kaoru's kehrt der Bruder unverrichteter Sache nach Kyōto zurück.

Diese kurze Skizze, eine Auswahl der Hauptszenen, mag genügen, um eine ungefähre Vorstellung von dem Inhalt des Genji-monogatari zu geben. Besonders reich ist das Werk an individuell geschilderten Frauencharakteren. Den Charakter des Haupthelden Genji sucht die Verfasserin in möglichst günstigem Lichte darzustellen. Wenn er auch ein arger Don Juan ist, der ausgeprägteste Typus eines Mannes, für den ein Sittengebot überhaupt nicht existiert, so ist er doch rücksichtsvoll und weichherzig und vergiftet seinen zahlreichen Freundinnen nicht, daß sie ihm Liebes getan haben.

In Anbetracht der Bedeutung des Werkes als wichtigsten Repräsentanten einer Litteraturgattung und des Umstandes, daß die klassische Sprache den Späteren bald mehr oder weniger unverständlich geworden ist, wurde das Genji-monogatari schon seit der Kamakura-Periode Gegenstand vielfacher Erläuterungen. In der Tokugawa-Zeit haben alle großen Philologen: der Priester Keichū, Kitamura Kigin, Kamo no Mabuchi, Motoori Norinaga usw., ihre Kräfte daran versucht. Wir geben als Textprobe zwei Abschnitte aus Kapitel 2 und 5. Die erste Probe ist ein Bruchstück aus der Unterredung mehrerer junger Leute über die verschiedenen Charaktere der Frauen; diese Unterredung, eines der beliebtesten Stücke des Romans, ist allgemein unter der Bezeichnung Ama-yo no Shina-sadame, »Kritik in der Regennacht«, bekannt.

Aus Kapitel II, überschrieben Hahaki-gi, »Besenbaum«.

In einer Juninacht, mitten in der Regenzeit, während es in Strömen vom Himmel giefst und sich alles im Palast schon zurückgezogen hat, sitzt Prinz Genji lesend bei der Lampe; dann legt er das Buch beiseite und nimmt aus einem Regal in der Nähe eine Anzahl von Briefen in allerhand Papierfarben, Briefe von zarten Händen. Sein Schwager und intimer Freund Tō no Chōjō, dessen Schwester Genji zur Frau hat, und der ebenso wie Genji gern an fremden Blumen nascht, obwohl auch er verheiratet ist, beobachtet ihn dabei und läßt den Wunsch erkennen, einen Blick auf die Briefe zu werfen.

„Einige davon magst du lesen,“ meinte Genji; „andere aber sind zu indiskret.“ — „Aber gerade diese sind es, die unverblümt, die ich sehen möchte. Alltägliche kümmern mich nicht. Lesenswert dünken mich nur solche, welche neckische Eifersucht zum Ausdruck bringen oder die sehnstüchtige Liebesbrunst in der Abendstunde verraten oder dergleichen.“ Seinem Drängen nachgebend, liefs Genji ihn alles lesen; aber wahrscheinlich waren es nicht besonders geheime Dinge, da Genji sie in einem gewöhnlichen Regal verwahrt hatte; die geheimen waren wohl irgendwo sorgsam verborgen, und diese hier nur von untergeordneter Bedeutung. „Welche Mannigfaltigkeit!“ sagte Tō no Chōjō und begann auf die Namen der Schreiberinnen zu raten¹⁾; „Dieser hier ist wohl von der und der und jener dort von der und der?“ Manchmal riet er richtig, manchmal falsch, aber auch dann ergötzte es Genji sehr, seine Vermutungen und argwöhnischen Folgerungen kennen zu lernen. Er sagte nur wenig, hielt mit seinen Gedanken zurück und schob den Freund mit zweideutigen Antworten ab. „Du mußt selbst eine hübsche Sammlung solcher Briefe besitzen,“ meinte Genji; „willst du mich nicht einige davon sehen lassen? Dann wird auch mein Schrank vor dir bereitwilliger seine Türen öffnen.“ — „Ich bin überzeugt, die meinigen werden für dich wenig Interesse besitzen“, antwortete Tō no Chōjō, „Ich habe endlich²⁾ die Entdeckung gemacht, wie schwer es ist, ein Weib zu finden, von der man sagen könnte: „Das ist jetzt die rechte, die ist vollkommen!“ Es gibt eine ganze Menge, die ganz leidlich sind, die einige Empfindung haben, pinselgewandt sind und eine treffende, geistreiche Antwort (in Versen) zu geben vermögen. Aber wie selten findet man unter ihnen eine, von der man sagen könnte, daß sie und keine andere zu wählen sei? Wie oft sind diese nur ganz von sich und ihren Fähigkeiten erfüllt und verkleinern alle anderen auf die verletzendste Weise! Wiederum gibt es andere, Lieblinge ihrer Eltern und immer an deren Seite. Solange sie hinter den ihr Leben be-

¹⁾ Liebesbriefe trugen gewöhnlich keine Unterschrift oder waren mit einem erfundenen Namen gezeichnet.

²⁾ Der Sprecher ist »schon« 16 Jahre alt.

grenzenden Jalousien sitzen, mögen sie wohl auf die Herzen von Männern, die von dieser oder jener ihrer Fertigkeiten gehört haben, einigen Eindruck machen. Sie mögen oft jung, anmutig, gewinnend sein; sie mögen öfters, dem Beispiel anderer folgend, in den Künsten leichtsinnigen Zeitvertreibs einiges Geschick erlangt haben. Aber ihre Freunde werden ihre Mängel zu verdecken suchen, dagegen ihre guten Eigenschaften ins hellste Licht rücken. Wer sie nur vom Hörensagen kennt, hat keine Ahnung von ihren Mängeln und glaubt das, was von ihnen gesagt wird; nachher bei näherer Bekanntschaft wird er gewiß mehr oder weniger enttäuscht werden.' — Hier hielt Tō no Chōjō inne, als ob er sich seines übereilten Herausplauderns etwas schämte. Genji lächelte, da er an Ähnliches in seinen eigenen Erfahrungen dachte, und sagte: ‚Aber etwas Gutes ist doch an jeder.‘ ‚Allerdings,‘ entgegnete Tō no Chōjō, ‚denn wer liesse sich von ihnen einnehmen, wenn sie das nicht hätten? Sehr klein ist die Zahl sowohl derer, die der Beachtung überhaupt gar nicht wert sind, als der höchstklassigen Weiber, für deren Vorzüge man eine unbegrenzte Bewunderung hegen muß.‘

Hier kommen zwei andere Freunde zu Besuch und werden in die Diskussion, die bis tief in die Nacht währt, mithineingezogen. Besonders Sama no Kami entwickelt in wohlgesetzten Reden beachtenswerte Ansichten über die Eigenschaften der Frauen und unterstützt seine Theorien durch Beibringung von Geschichten aus seinen persönlichen Erfahrungen mit dem weiblichen Geschlecht. Er ist der Meinung, daß man bei der Wahl einer Frau weniger auf Geburt und Schönheit als auf einen sanften und ruhigen Charakter sehen müsse. Manche Frauen seien zu selbstbewußt und aufdringlich. Wenn diese bei dem Mann eine Unzuträglichkeit entdeckten, zeigten sie gleich ihre Entrüstung in peinlicher Weise. Ein Mann könne gelegentlich ein bißchen unbeständig sein, ohne deshalb seine Zuneigung zu seiner Frau zu verlieren. Die Sache werde sich mit der Zeit schon wieder einrenken, und beide würden trotzdem glücklich zusammen leben. Wenn die Frau in solchem Falle nicht ein leidliches Maß von Geduld zeige, vermehre sie nur ihr Unglück. Sie solle vor allen Dingen sich vor starker Erregtheit hüten und, wenn sie etwas Unangenehmes bemerkt habe, offen, aber mit Mäßigung reden. Jedenfalls müsse sie vermeiden, den Mann zu reizen. Wenn sie sich so verhalte, würden ihre Worte und ihr Betragen aller Wahrscheinlichkeit nach die Achtung und das zärtliche Gefühl ihres Mannes für sie erhöhen.

Es kommen in dieser Unterredung viele treffliche Gedanken

zum Ausdruck, so daß dieses Kapitel, ein Resumé feinsten Menschenbeobachtung, mit Recht von jeher in hoher Achtung gestanden hat.

Aus Kapitel V, überschrieben Waka-Murasaki, »Jung Veilchen«, übersetzen wir den Abschnitt, der von der ersten Begegnung Genji's mit seiner späteren zweiten Frau handelt.

Als Genji einmal unter den wiederholten Anfällen einer Krankheit litt, welche man vergebens durch Beschwörungen zu bekämpfen versucht hatte, begab er sich auf den Rat eines Freundes nach dem Nordberge zu einem wunderwirkenden Eremiten, damit ihn dieser durch die Gnade Buddhas heile. Er verbrachte einen Tag in der Klause, und da ihn unter den Gebeten des Einsiedlers die Langeweile plagte, machte er beim Sinken der Abendschatten einen kleinen Ausflug in die Nachbarschaft. Er hatte bei Tage von dem hohen Berggipfel aus ein nicht sehr weit entferntes, nettes Häuschen gesehen. Dorthin lenkte er mit einem seiner Gefährten, Koremitsu, seine Schritte.

»Sie guckten durch den Zaun nach dem Hause, und ihr Blick fiel auf die Westfront. Dort stand eine Buddhastatue, vor der eine Nonne gerade ihre Andacht verrichtete. Sie hob die Jalousie ein wenig in die Höhe und brachte auf dem Altar eine Blumenspende dar. Dann nahm sie am Mittelpfeiler Platz, legte eine Sutra auf eine Armstütze und begann, es mit bebender, vieles Leiden verratender Stimme zu lesen. Diese Nonne schien keine gewöhnliche Person zu sein. Sie war etwas über vierzig Jahre alt. Von weißer Gesichtsfarbe und edlem Ausdruck, war sie zwar abgemagert, doch vollwangig. Ihre Blicke, ihr Haar, welches mit schön geschnittenen Enden noch feiner war als langgetragenes, machten einen wohlthuenden Eindruck auf Genji. Bei ihr waren noch zwei reinlich gekleidete Frauen und mehrere Mädchen, welche spielend ein und aus gingen. Unter diesen war eines, ungefähr zehn Jahre alt und mit weißen und verschossenen gelben Kleidern angetan. Es war so schön, daß andere mit ihm gar nicht zu vergleichen waren. Es stand da mit rotgeriebenen Augen; sein Kopfhaar hing wie ein aufgeklappter Fächer herab. -- »Was gibt's? Hast du dich mit einem der Mädchen gezankt und dich geärgert?« Damit blickte die Nonne zu dem Mädchen hin, wobei einige Ähnlichkeit zwischen den beiden unverkennbar war, und Genji vermutete, dies sei die Tochter der Nonne. »Inuki¹⁾ hat das Spätzchen, das ich in einem Deckelkorb²⁾ eingeschlossen hielt, entfliehen lassen,« erwiderte das Mädchen voll Bedauern. Eine der Frauen sagte: »Inuki hat sich wieder eine Unvorsichtigkeit zuschulden

¹⁾ Ein Mädchen.

²⁾ Zum Beräuchern der Kleider mit Weihrauch benutzt.

kommen lassen. Ist der Sperling doch immer lieblicher geworden. Wo ist er nun hin? Wenn die Raben ihn fänden?' Sie stand auf und entfernte sich. Ihr Haar war sehr lang und hing lose herab. Sie war eine hübsche Frau. Man nannte sie die Amme des Shōnagon. Sie war wohl die Aufseherin des Mädchens. Hierauf wandte sich die Nonne dem Mädchen zu und sprach: 'Wie kindisch bist du! Sei nicht so albern! Du kümmerst dich gar nicht darum, daß ich jeden Tag sterben kann, und denkst nur an den Sperling. Ich habe dir immer gesagt: so was ist eine Sünde. Ach, wie schwer ist mir zumute! — Komm her zu mir!' Das Mädchen saß da, auf die Hände gestützt. Ihr Gesicht war lieblich, ihre Augenbrauen prächtig, ihre Stirn und der Haarwuchs wunderschön. Voll Bewunderung dachte Genji bei sich, wie viel schöner sie später noch werden würde, und wie ähnlich sie jener war, der er sein ganzes Herz geweiht¹⁾. Bei diesen Gedanken gingen ihm die Augen über. Die Nonne streichelte das Haar des Kindes und sagte: 'Du kannst das Kämmen nicht vertragen, aber wie schön ist doch dein Haar! Wie peinlich ist es mir, dich so kindisch einfältig zu sehen! Die selige Prinzessin (die Mutter Murasaki's) war erst zwölf Jahre alt, als sie ihren hohen Gemahl verlor, doch verstand sie schon viel von der Liebe. Aber wie würdest du dein Leben weiterführen, wenn ich dich jetzt verliefse?' Sie weinte bitterlich, und Genji wurde bei diesem Anblick traurig gestimmt. So jung das Mädchen war, starrte sie doch die andere an; dann beugte sie mit niedergeschlagenen Augen den Kopf zur Erde. Die dabei gelösten, nach vorn herabhängenden Haare waren herrlich glänzend. Die Nonne sang:

'Wie schwer fällt es den Tautropfen, zu erlöschen, wenn sie ein junges Herz hinter sich lassen, dessen Zukunft in Dunkel gehüllt ist!'

Die andere Frau, die noch bei ihr war, gab ihr in Tränen recht und verfasste das folgende Gedicht:

'Warum sollten die Tautropfen verlöschen, bevor sie etwas von der Zukunft des jungen Grases wissen?'

Da kam der Sōzu²⁾ von der anderen Seite und sagte: 'Hier sind Sie zu sehr den neugierigen Blicken der Leute ausgesetzt. Gerade heute sitzen Sie sehr exponiert. Eben habe ich erfahren, daß Genji no Chūjō zu meinem älteren Bruder, dem Eremiten, gekommen ist, um sich durch Zauberformeln das Wechselfieber vertreiben zu lassen. Da er im tiefsten Inkognito ist, so wußte ich gar nichts davon und habe ihm noch nicht meine Aufwartung gemacht, obwohl ich in nächster Nähe bin.' 'Wie schändlich!' versetzte die Nonne; 'man könnte uns in diesem nachlässigen Aufzuge sehen.' Mit diesen Worten zog sie die Jalousie herunter.*

Der Sitte folgend, die beim Utsubo Monogatari eingeführt wurde, trägt jedes Kapitel dieses Romans eine besondere Über-

¹⁾ Die kaiserliche Konkubine Fujitsubo, seine heimliche Geliebte.

²⁾ Ein buddhistischer Priesterrang, etwa Bischof.

schrift. Diese Überschriften sind öfters Namen aus einem in dem Abschnitt vorkommenden Gedicht, wie Kiritsubo (1), Utsusemi (3), Jung Murasaki (5), Suetsumuhana (6), Akashi (13), Kashiwagi (35), Yūgiri (38), Ukifune (51), Kagerō (52); oder Ortsnamen wie Suma, weil darin Genji's Aufenthalt in der Verbannung in Suma geschildert wird (12); oder Anspielungen auf gewisse darin erwähnte Vorgänge: das Gratulationsbankett zur Feier des 50. Geburtstages des Kaisers, Momiji no Ga (7), das Blütenbankett, Hana no En (8), eine Gemäldebetrachtung, Eawase (17), Darbietung einer Orchidee als Liebessymbol, Fujibakama (30); oder phantastische Titel, wie Yume no Ukibashi, die »Schwebelücke im Traum« als Bezeichnung des Schlusses (54).

Das Genji-monogatari hat viele Nachahmungen gefunden, von denen jedoch keine nur im entferntesten an das Vorbild heranreicht. Das beste unter diesen Epigonen ist das etwa 40 Jahre später entstandene Sagoromo-monogatari, welches seinen Titel von dem Haupthelden Sagoromo no Taishō herleitet. Sagoromo wird als ein schöner, talentvoller, gelehrter Mann, der auch im Flöten- und Saitenspiel wohl bewandert ist, geschildert, und erlebt ähnlich wie Prinz Genji eine Anzahl von Liebesabenteuern, die mit einem heimlichen Verhältnis zu einer Halbschwester beginnen. Die einzelnen Phasen der Handlung bieten absolut nichts Neues und Interessantes, wenn man die vorhergehenden Monogatari kennt. Dieselben Motive und Verwicklungen und dasselbe Milieu kehren immer wieder. Die Erzählungskunst hat sich offenbar mit dem Genji erschöpft. Erst mit der Umwälzung von Staat und Gesellschaft im zwölften Jahrhundert kommen auch wieder neue Stoffe und Probleme zum Vorschein. Das Sagoromo wird der Tochter der Murasaki Shikibu, Frau Daini no Sammi zugeschrieben, obwohl die Autorschaft sich nicht bestimmt nachweisen läßt. Die mutmaßliche Verfasserin hieß mit ihrem Mädchennamen Kenshi, diente bei Hofe als Pflegemutter des Kaisers Go-Reizei (geb. 1025, reg. 1046—1068), bekam den Namen Sammi und nannte sich nach ihrer Verheiratung mit dem Dazai Daini Takashina Nariaki mit dem Pseudonym Daini no Sammi.

Nicht lange nach dem Sagoromo wird das Nezame-monogatari, »Erzählungen in schlaflosen Nachtstunden«, erschienen sein. Auch dies Werk, in Anlage und Ausführung durchaus

eine minderwertige Nachbildung des Genji, rührt wahrscheinlich von Frauenhand her; nach einer Überlieferung wäre es von der Verfasserin des Sarashina Nikki gedichtet, der auch noch andere Erzählungen mit Recht oder Unrecht zugeschrieben werden. Dafür, daß sie das Hamamatsu Chūnagon Monogatari verfaßt habe, sprechen außer der Überlieferung mancherlei Züge, welche dieses Werk mit dem Sarashina Nikki gemein hat. Das Hamamatsu Chūnagon Monogatari, »Erzählung vom Staatsrat Strandkiefer«, handelt von einem gewissen Staatsrat, der nach China reiste, dort mit einer Fürstin ein Liebesverhältnis unterhielt, aus dem ein Kind hervorging, und schließlich mit dem Söhnchen nach Japan zurückkehrte. Das Kind wird von zehrender Sehnsucht nach der Mutter gequält und gibt sich ganz der Lehre Buddhas hin; Vater und Sohn verbringen ihr Leben in sehnsuchtsvollem Gedenken Chinas. Offenbar liegen der Erzählung irgend welche Reiseabenteuer zugrunde. Der Titel hat Beziehung auf ein in dem Werke enthaltenes Gedicht der in China zurückgebliebenen Fürstin:

»Mitsu no Hamamatsu
Vom Sonnenaufgangslande —
Heut nacht gerade
Wohl denkt er mein in Sehnsucht,
Da ich ihn sah im Traume.«

Der überlieferte Text ist in vier Bändchen eingeteilt.

15. Blütezeit der Frauenlitteratur (990–1070).

2. Frau Sei Shonagon und ihr Skizzenbuch Makura no Soshi.

Über das Leben der Sei Shōnagon ist nicht viel Sicheres bekannt. Sie soll Takushi oder Akiko geheißt haben und war eine Tochter des Dichters Kiyowara no Motosuke, den wir als Mitkompilator des Gosen-shū kennen gelernt haben. Sie stammt in 19. Generation vom Prinzen Toneri, dem Verfasser der »Japanischen Annalen« ab; der Familienname Kiyowara, »Reinfeld«, wurde von Toneri's Urenkel Michio zuerst angenommen. Nach einer anderen Angabe wäre sie nur Motosuke's Adoptivtochter, und ihr leiblicher Vater der Statthalter von Shimōsa, Akitada, gewesen. Wie dem auch sein mag, sie ist in einer

durch litterarische und wissenschaftliche Begabung ausgezeichneten Familie aufgewachsen und hat sich durch ihre eigenen hervorragenden Talente und ihre seltene Gelehrsamkeit in allen Zweigen des damaligen Wissens als ein würdiges Mitglied dieser Sippe erwiesen. Den Beziehungen ihres Vaters zu den höchsten Kreisen hatte sie ihre Aufnahme als Hofdame in den Dienst der kaiserlichen Gemahlin Ichijō's, als dieselbe noch Vizegemahlin war, zu verdanken. Die hohe Frau Sadako, Tochter des Ministers Michitaka, war die Lieblingsgemahlin des Kaisers, wurde aber, als ihr Vater 994 gestorben, durch den Einfluß des herrschsüchtigen Großwesirs Michinaga, des jüngeren Bruders Michitaka's, mehr und mehr beiseite gedrängt, da derselbe selbstverständlich seine eigene Tochter, die schon oft genannte Jōtō Mon-in, in den Vordergrund zu schieben trachtete und der Kaiser aus Furcht vor seinem Großwesir Order zu parieren hatte. Sei Shōnagon wird zwischen 990 und 992 in den Hofstaat eingetreten sein und verblieb darin bis zum Tode ihrer Herrin im Jahre 1000. Dann verließ sie den Hof, und ihr weiteres Leben liegt im Dunkel. Nach einigen soll sie auf der Insel Shikoku in Elend und Armut umhergeirrt sein; wahrscheinlicher aber ist es, daß es nicht zum äußersten kam und sie in Kyōto starb, wo noch heute ihr Grab zu sehen ist. Sie soll etwa sieben bis acht Jahre älter als ihre Herrin Sadako gewesen sein, und da diese im Jahre 1000 im Alter von 24 Jahren starb, könnte sie um das Jahr 968 geboren sein.

Murasaki Shikibu und Sei Shōnagon sind Gegensätze. Während die erstere um ihres bescheidenen, gutmütigen, rücksichtsvollen Wesens willen beliebt war, fürchtete man den Sarkasmus, die rücksichtslos zur Schau getragene geistige Überlegenheit der letzteren. Es war für Sei eine wahre Wonne, andere zu ducken und namentlich den auf ihr Wissen stolzen Männern deutlich zu zeigen, daß eine Frau ihnen mindestens ebenbürtig sein könne. Sie ließ sich furchtlos mit jedermann in Disputationen ein; an witziger Schlagfertigkeit war ihr niemand gewachsen. Über ihre geistige Gewandtheit werden viele Anekdoten erzählt. Man braucht sich nicht zu wundern, daß über eine solche Frau allerlei nicht schmeichelhafte Gerüchte in Umlauf gesetzt wurden. So soll sie sehr dick und eine starke Sake-trinkerin gewesen sein, und im Gegensatz zu Murasaki wird ihr

sittlicher Lebenswandel getadelt. Sie war nie verheiratet, hatte aber häufig Liebschaften, die ihr Herz nicht tief berührt zu haben scheinen. Zur Frau und Mutter war sie offenbar nicht geschaffen. Nach ihrer eigenen Angabe im neunten Buche ihres Skizzenbuches war sie ein bescheidenes und schüchternes Mädchen, als sie in den Hofdienst eintrat; das unbegrenzte Vertrauen, welches die sie liebende Kaiserin in sie setzte, das Bewußtsein ihrer außerordentlichen Fähigkeiten, das geringe Maß von Achtung, das sie ihrer Umgebung entgegenbringen konnte, müssen also ihren Charakter geändert oder vielmehr ihr zu Kritik und Spott neigendes Naturell entwickelt haben. Murasaki Shikibu war keineswegs ihre Freundin; sie äußert sich in ihrem Tagebuche ziemlich ungünstig über sie.

Mit Sei Shōnagon's *Makura no Sōshi*, »Kopfkissen-Hefte«, d. i. Hefte, worin sie ihre geheimsten Gedanken niederschrieb und die sie immer in ihrem Zimmer in strengster Obhut hielt, treten wir in eine neue Litteraturgattung ein, welche die Japaner *Zuihitsu* nennen. *Zuihitsu* bedeutet »dem Pinsel folgend«, womit gemeint sein soll, daß der Autor kunterbunt alle Beobachtungen, momentanen Einfälle, Geschichtchen usw. niederschreibt, wie die zufällige Gelegenheit sie ihm in Kopf und Pinsel (Schreibfeder) bringen. Ein *Zuihitsu* ist daher nichts weniger als ein litterarisches Kunstwerk, es ist ein Sammelurium von allerlei, dem eigentlich als Ganzem kein Platz in der Litteratur gebührt. Einen litterarischen Wert können nur die einzelnen darin aufgenommenen Elemente beanspruchen, und zwar insofern, als sie ein Geschichtchen gut erzählen oder treffende Beobachtungen in geistreich prägnanter Fassung vorbringen. Dies ist allerdings im *Makura no Sōshi* oft der Fall. Bald malt uns die Verfasserin poetische Bilder von Landschaften, bald erzählt sie uns eine witzige Anekdote, bald schildert sie die Sitten und Gewohnheiten ihrer Zeit und kritisiert das Benehmen der Höflinge und Hofdamen, bald bringt sie unter allerhand Spitzmarken ihre urpersönlichsten Auffassungen von der Welt und dem, was darin ist, zum Ausdruck. Eine unverhohlene Offenheit charakterisiert alles, was sie sagt; fürwahr, eine Sammlung von Schnitzeln und Spänen, die nicht geeignet waren, ihrer Mitwelt unter die Augen gelegt zu werden. Das Werk war auch, wie uns das Postskriptum zeigt, ursprünglich

nicht für die Öffentlichkeit bestimmt oder sollte wenigstens den stark mitgenommenen Zeitgenossen teilweise vorenthalten werden. Die Verfasserin strebt überall nach bündigster Kürze des Ausdrucks; vielfach gibt sie nichts weiter als lakonische Aufzählungen von Dingen oder Eigenschaften in Gruppen geteilt. Das Makura no Sōshi ist selbst für gebildete Japaner überaus schwer verständlich, sowohl sprachlich wie sachlich wegen der vielen Anspielungen. Gedichte kommen natürlich auch vor, aber die Dichterin ist eine viel größere Meisterin der Prosa als der Poesie, wodurch sie sich ebenfalls von Murasaki Shikibu unterscheidet, deren zahlreiche in ihren Roman eingestreute Kurzgedichte zu den besten der japanischen Litteratur gehören, wenn es auch als übertrieben bezeichnet werden muß, daß in dem ganzen großen Genji-monogatari kein einziger minderwertiger Vers gefunden werden könne.

Für die Teile ihres Buches, wo unter einer Spitzmarke wie »Verabscheuungswerte Dinge« usw. gewisse Aufzählungen gemacht werden, also für eines der charakteristischsten und in der japanischen Litteratur ganz neuen Elemente des Werkes, hat die Verfasserin aus einem chinesischen Werke, dem Tsa-tsoan, »Vermischte Sammlung, Sammlung von Allerlei« des Li Ngishan, eines Schriftstellers der T'ang-Dynastie, Anregung empfangen. Es ist kaum anzunehmen, daß die Übereinstimmung eine zufällige ist, und die umfassende Belesenheit Sei's in der chinesischen Litteratur macht die Entlehnung mehr als wahrscheinlich.

Das Makura no Sōshi besteht aus 12 Büchern. Um einen Begriff davon zu geben, wie in einem solchen Skizzenbuche die Gegenstände bunt und systemlos durcheinander gewürfelt sind, möge das Verzeichnis der Themata des ersten Buches hier angeführt werden:

I. Abteilung. 1. Über die Jahreszeiten. — 2. und 3. Leben bei Hofe zu verschiedenen Zeiten des Jahres. — 4. Ungewöhnlich vorkommende Dinge. — 5. Bergnamen. — 6. Berggipfel. — 7. Heiden. — 8. Städte. — 9. Wasserschlünde. — 10. Seen. — 11. Furten. — 12. Kaisergräber. — 13. Paläste.

II. Abteilung. 14. Imponierendes und Schauerhaftes. — 15. Langweiliges. — 16. Was sich den Hohn der Leute zuzieht. — 17. Unangenehme Dinge. — 18. Was das Herz pochen macht. — 19. Was nach der Vergangenheit Sehnsucht erweckt. — 20. Was uns ergötzt.

Auszüge aus Buch I:

•Über die Jahreszeiten. [Es ist interessant, zu beobachten,] wie es sich im Frühling über den Bergen, die in der Morgendämmerung immer weißer werden, ein wenig aufhellt und purpurn gefärbte Wolken in dünnen Streifen sich ausbreiten. — Im Sommer, in den Nächten, wo der Mond scheint, ist es selbstverständlich, [daß ich mich daran ergötze]. Auch des Dunkels erfreue ich mich, wenn die leuchtenden Glühwürmchen durcheinanderflackern; selbst das Niederrauschen des Regens finde ich schön. — Im Herbst, an den Abenden, wo die untergehende Sonne prächtig scheint und sich den Berggipfeln nähert, beobachte ich mit Wohlgefallen, wie die Raben zu dreien oder vierten oder zweien dahinfliegen, um ihre Ruhestätte aufzusuchen, und es ist besonders schön, wie die [am Himmel] in lange Reihen gereihten Wildgänse so gar winzig aussehen. Wenn dann die Sonne ganz untergegangen ist, erregt mein Wohlgefallen das Säuseln des Windes und das Zirpen der Insekten. — Im Winter, am frühesten Morgen, entzückt mich natürlich der fallende Schnee, das außerordentliche Weiß des Reifs. Aber auch abgesehen davon ist mir die strenge Kälte willkommen, hat man ja dann Veranlassung, eilig das Feuer anzufachen und mit der Holzkohle herbeizukommen. Es ist mir dann geradezu unangenehm, wenn mit dem Nahen des Mittags lauere Temperatur eintritt und man deshalb die glühenden Kohlen in den viereckigen oder runden Feuerbecken fast ganz zu weißer Asche werden läßt.

Langweilige Dinge: Buddhistischer Gottesdienst an Abstinenztagen. Ein dringendes Geschäft, das sich über viele Tage ausdehnt. Eine lange Abschließung im Tempel (um sich seelisch zu läutern).

Was sich den Hohn der Leute zuzieht: Ein Mann, der als zu gutmütig bekannt ist. Eine sehr hoch betagte Greisin. Ein leichtsinniges Frauenzimmer. Ein abgerutschter Erdwall.

Unangenehme Dinge: Der Besuch eines lange Reden führenden Gastes in dem Augenblick, wo man gerade ein eiliges Geschäft vorhat. Ist er von niederem Stande, so kann man ihn fortjagen und ihm sagen: •Nachher [wollen wir über die Sache reden],• ist es aber einer, vor dem man sich [wegen seines Ranges] genieren muß, so ist das höchst unangenehm. — Ein Mann, von dem man nichts Gutes sagen kann, und der unterschiedslos [ob es paßt oder nicht paßt] vielerlei schwatzt. — Sehr unangenehm finde ich das laute Rufen und Sich-den-Mund-abwischen bei Leuten, [nachdem sie den] Reiswein getrunken haben, und das Bartstreichen, wenn der Betreffende einen Bart hat, und die ganze Manier, anderen die eigene Weinschale zum Trinken darzureichen¹⁾. — Ein Säugling, der brüllt, während man

¹⁾ Das Zutrinken geschieht noch jetzt in Japan durch Austausch der Trinkgefäße, die man vor dem Überreichen aber erst in eine Schale mit Wasser eintaucht.

gerade auf etwas hinhorchen möchte. — Raben, die sich versammeln, durcheinanderfliegen und krächzen. — Ein Hund, der den Geliebten, welcher sich heimlich zu einem schleichen will, stellt und anbellt. Man möchte ihn gleich totschiagen. — Wenn einer, den man nicht empfangen möchte, in unserm eigenen Hause oder im Palaste zu uns kommt und, während man sich schlafend stellt, die Dienerin sich naht, uns zu wecken, dabei ein Gesicht macht, als ob sie sagen wollte: „Die Herrschaft ist auch gar zu schlafsuchtig,“ und einen mit der Hand wachrüttelt. — Leute, die Gebete murmeln, wenn sie niesen. — Ein Mann, den man versteckt hat, und der zu schnarchen anfängt. — Leute, die uns unterbrechen, während wir etwas erzählen, weil sie ihre eigene Schlaubeit zeigen möchten. Solche Leute sind höchst lästig, seien sie jung oder alt. — Flöhe sind sehr unangenehm, namentlich wenn sie einem unter die Kleider kommen und da ihre Sprünge machen.*

Aus Buch II:

„Dinge, die fern und doch nahe sind. (In einem vorhergehenden Paragraphen sind Dinge, die nahe, aber doch fern sind, behandelt). Das Paradies (im Amida Sutra heisst es zwar, daß das Paradies über hunderttausend Millionen Strecken entfernt sei; wenn man aber fromm ist, kann man gleich hineinkommen). — Der Weg eines Schiffes (denn mit günstigem Winde kann es in einem Tage oder einer Nacht mehrere Zehente von Meilen zurücklegen). — Das Verhältnis zwischen Mann und Frau (die äussere Etikette hält sie anfangs voneinander fern, aber ein Liebesverhältnis zwischen ihnen überbrückt auf einmal alle Ferne).*

Aus Buch III:

„Dinge, die gut sind, wenn sie gross sind. Buddhapriester (denn ein kleiner Kerl sieht in dem Ornat nach nichts aus). — Früchte. — Häuser. — Elsbeutel. — Männeraugen (kleine sehen aus wie Frauenaugen), aber wenn sie gross wie metallne Schalen sind, sind sie schrecklich. — Kiefern bäume. — Bei Pferden und Rindvieh scheinen die grössten gerade die besten zu sein.

Wann Sonne, Mond, Sterne und Wolken schön sind.
1. Die Sonne, wenn sie untergeht. Überaus schön ist es, wenn über den Berggipfeln, hinter denen die Sonne eben untergegangen ist, noch Licht zurückbleibt und rot erscheint und leicht gelbliche Wolken sich ausbreiten. — 2. Der Mond, wenn er früh morgens zur Rüste geht. Er ist schön in dem Moment, wo er als schmale Sichel hinter dem Gipfel des östlichen Berges hervorkommt. — 3. Der Morgenstern usw. Wie könnte es schön sein, wenn es keine Sternschnuppen gäbe, besonders — — (Verfasserin spielt auf den Namen yobai-boshi, „nächtlich schleichender Stern“, an, der ihr „besonders“ gefällt, weil er an die Nachtbesuche der Männer bei ihren Geliebten erinnert). — 4. Weisse, purpurne, schwarze Wolken sind schön. Wolken, die der Wind über den Himmel jagt. Dunkle Wolken, die beim Anbruch der Morgen-

dämmerung allmählich weiß werden. — Ein dünner Wolkenschleier über dem ganz hellen Mond.«

In diesem Buche erzählt sie auch eine vielzitierte Anekdote, welche von ihrer Belesenheit in chinesischen Gedichten Zeugnis ablegt. Es hatte stark geschneit, die Hofdamen waren um die Kaiserin versammelt, und diese fragte plötzlich, wie der Schnee auf dem Kōro-hō, dem Gipfel des Weihrauchkesselberges in China, aussehe? Alle standen verdutzt, nur Sei Shōnagon ging stillschweigend ans Fenster und hob die Bambusjalousie in die Höhe. Sie gab so wortlos einer Stelle aus einem berühmten Gedichte Haku Rakutens (Pe Lo-t'ien) Ausdruck:

•Der Schnee auf dem Gipfel des Weihrauchkesselberges, —
Den Bambusvorhang hebend erblick' ich ihn.▪

Die Kaiserin lächelte Beifall.

Unter den ungewöhnlich erscheinenden Dingen des ersten Buches findet sich eine launige Betrachtung über das Leben eines buddhistischen Priesters, für den, wie für den christlichen Mönch, die Gebote der Armut und des Zölibats gelten. Mit Sei's Religiosität war es wohl überhaupt nicht weit her; in zynischer Spottlust sucht sie die Schwächen der heiligen Männer hervor und gibt sie dem Gelächter der Welt preis.

•Wenn einer sein teures Kind hat zum Geistlichen werden lassen, so sollte ihm dies eigentlich wie eine schwere Last aufs Herz fallen. Einen Geistlichen in die Familie zu bekommen, ist freilich ein segensreicher Schritt¹⁾, aber daß man ihn nur wie ein Stück Holz geringhält, ist doch höchst traurig. Er ißt schlechte Fastenspeisen, und sogar im Schlafen . . .²⁾! Der junge Mönch wird ebenfalls seine Sehnsuchtsgefühle nach Liebe haben. Wie wird er's sich verkneifen können, nicht einmal nach Orten, wo Weiber sind, hinzugucken, tuend, als ob er Abscheu vor ihnen empfinde; aber auch das nehmen ihm die Leute gleich übel. Und vollends erst die Exorzisten³⁾ müssen ein

¹⁾ Nach der buddhistischen Lehre: •Wenn ein Kind Priester wird, so werden die Glieder seiner neun Familien im Himmel wiedergeboren.▪

²⁾ Die Verfasserin deutet nur an. Sie will natürlich auf das Zölibat hinaus, was auch aus dem folgenden hervorgeht.

³⁾ Genja, •Wunderkraft Ausübende«, auch yamabushi, •zur Buße auf den Bergen Schlafende« genannt. Sie dürfen Weiber haben, lassen sich meist die Haare stehen, während die eigentlichen Priester Kahlköpfe haben, und tragen Schwerter.

anstrengendes Dasein führen. Indem sie auf dem Mitake, dem Kumano und allen anderen Bergen ohne Ausnahme umherwandern, erleben sie auch manches Schreckliche, und wenn sie den Ruf eines Wundertäters erlangt haben, so werden sie fortwährend von allen Leuten gerufen und haben gar keine Ruhe. Wenn sie bei einem Schwerkranken den bösen Geist wegbeschwören und dabei, von der großen Anstrengung ermattet, ein bißchen einschlafen, so tadelt man sie: ‚Der tut auch nichts weiter als schlafen!‘ Da denken sie voll Sorge: ‚Was wird man wohl von mir denken? Dieser fatale Vorfall möchte leicht unter den Leuten bekannt werden.‘ Aber solche Gewissenhaftigkeit besaßen sie nur in alten Zeiten; heutzutage scheint [das Mönchsleben] ihnen leichter zu sein¹⁾.‘

An einer anderen Stelle erzählt die Verfasserin eine Geschichte über sich selbst, die zwar an und für sich nicht interessant, aber für die Lockerheit der Sitten ihrer Zeit charakteristisch ist, da sie zeigt, wie die Hofdamen sogar im Palaste nachts ihre Geliebten empfangen, die Kaiserin davon vernimmt und nichts dagegen hat. Sei Shōnagon hatte nämlich einen Geliebten, der während einer Gewitternacht zu ihr kam und an die Tür des Zimmers klopfte, wo sie mit einer anderen Hofdame zusammen schlief. Sie wußte anfangs nicht, daß der Klopfer ihr Geliebter war, und wollte sich im Schlafe nicht stören lassen. Sie tat, als ob sie schon eingeschlafen sei, und der Mann klopfte immer stärker. Die Kaiserin hörte das Klopfen und beauftragte eine ihrer Hofdamen, sie solle gleich zu Sei Shōnagon gehen und sie aufwecken. Da Sei aber immer noch zu schlafen vorgab, ging die Hofdame zu dem Manne hin, knüpfte ein Gespräch mit ihm an und redete mit ihm die ganze Nacht hindurch. Da wurde Sei eifersüchtig und sagte verschiedenes zu ihrer Zimmergefährtin mit lauter Stimme, auf daß es der draußen hören sollte. Das half aber nichts, und die Hofdame fuhr fort, sich mit dem Geliebten Sei's bis in die tiefe Nacht zu unterhalten. Die irritierte Sei Shōnagon ergeht sich nun über diese Hofdame in absprechenden Bemerkungen, sagt, sie sei keine Schönheit usw. Am nächsten Tage äußerte die betreffende Hofdame Freundinnen gegenüber, es sei recht herzlos von einer Frau, den Mann nicht einzulassen, wenn er in einer Gewitternacht zu ihr kommt, denn in einer solchen scheußlichen Nacht komme man doch sicherlich nicht, wenn man nicht sehr verliebt sei. Sei Shōnagon

¹⁾ Hieb auf die Entartung der Mönche.

sucht die Worte der Hofdame zu widerlegen; schließlicly macht sie einige Bemerkungen darüber, welches die schönste und geeignetste Zeit für einen Besuch bei der Geliebten sei.

Die letzten Worte des Werkes, eine Art Postskriptum, geben uns Aufschluß über die Absichten der Verfasserin und die Bedeutung des Titels »Kopfkissenhefte«.

»Es ist dunkel geworden und ich kann deshalb keine Schriftzeichen mehr schreiben. Auch die Schreibpinsel habe ich aufgebraucht und möchte diese Hefte zum Abschlufs bringen. In diesen Heften habe ich während der Mußestunden meines langweiligen Verweilens in meinem Zimmer [in den Pausen des Dienstes] alles niedergeschrieben, was ich mit Augen gesehen und im Herzen gedacht habe. Da es manche Stellen enthält, wo ich mich über andere Personen lieblos und absprechend geäußert habe, gedachte ich es recht geschickt zu verbergen, aber dennoch ist es jetzt geschehen [daß es bekannt wurde], so daß ich die Tränen nicht zurückhalten kann.

Als Ihrer Majestät vom Naidaijin ein Stofs von Papieren geschickt worden war, sprach sie zu mir: »Was soll man darauf schreiben?« Seine Majestät der Kaiser meinte, man solle darauf eine Abschrift der Historischen Denkwürdigkeiten (Shi-ki) fertigen. Als ich aber sagte, ich möchte sie zum Kopfkissen¹⁾ machen, entgegnete Ihre Majestät: »So nimm sie,« und gab sie mir. Als ich die unendlich große Papiermenge mit allerlei seltsamen Bemerkungen vollschreiben wollte, kam mir sehr viel Unbegreifliches in den Sinn. Wenn ich im großen und ganzen über Neuheiten in der Welt, über das, was den Leuten seltsam vorkommt, ferner ausgewählte Gedichte und schließlicly über Kräuter und Bäume, Vögel und Insekten geschrieben hätte, so hätte man mich sicher getadelt, und meine Gegnerinnen würden gesagt haben: »Es ist noch schlechter, als wir erwarteten; ihr geringes Talent zeigt sich da deutlich.« Da ich nun in meinem Buche zu Scherz und Spiel kunterbunt aufschrieb, was in meinem Herzen von ungefähr auftauchte, so erwartete ich, die Leute würden ungünstig über mein Werk urteilen, wenn es unter die anderen Werke käme. Doch die Leser äußerten sich so lobend darüber, daß ich mich ganz beschämt fühlte; das ist wirklich sonderbar, und mit Recht! Was die anderen verabscheuen, nenne ich gut, und was sie preisen, nenne ich schlecht. Das läßt die Leute in mein Herz schauen. Daß diese Hefte so allgemein bekannt geworden sind, tut mir sehr leid.«

Die Fülle der im Makura no Sōshi behandelten Gegenstände

¹⁾ Makura, das soll wohl heißen: zum Papier, worauf ich geheime Aufzeichnungen machen will, Gedanken, die ich sonst nur meinem Kissen, auf dem mein Kopf ruht, anvertrauen würde, aber keiner lebenden Person.

auch nur kurz skizzieren zu wollen, würde viel Raum beanspruchen und wäre dazu verlorene Liebesmüh, da kein Werk mehr als dieses verlangt, den Autor mit seinen eigenen Worten sprechen zu lassen. Besonders die kleinen Geschichtchen aus dem Hofleben trägt sie oft mit köstlichem Humor vor, z. B. wenn sie erzählt, wie der Hund Okinamaro die Lieblingskatze Seiner Majestät, Myōbu no Omoto, Inhaberin des fünften Ranges usw., meuchlings attackiert, dafür auf Allerhöchsten Befehl auf die Hundeinsel verbannt wird und, als er, wie Napoleon von Elba, unerwartet und ungerufen wieder im Palaste erscheint, dessen Fleischtöpfe er nicht vergessen kann, eine fürchterliche Tracht Prügel erhält, dessenungeachtet wiederkommt, diesmal aber so tuend, als ob er ein fremder Hund sei, der niemanden im Palast kennt, und um dieser außerordentlichen Schlauheit willen schließlich Vergebung seiner Sünden erlangt. Der kulturgeschichtliche Wert des Makura no Sōshi ist vielleicht noch größer als der des Genji-monogatari, da die Verfasserin des letzteren Rücksichten obwalten ließ, welche die Shōnagon nicht kennen wollte. Sie zieht mit männlicher Faust ans Licht, was die weiblich-zartfühlendere Murasaki im Verborgenen liegen läßt. Beide Werke zusammengenommen geben ein so vollständiges Bild des Hof- und Residenzlebens ihrer Zeit bis in die kleinsten Züge, wie wir es für entsprechende Verhältnisse in Europa kaum mehrere Jahrhunderte später zeichnen können. Frühes Reifen, wo es einmal angesetzt hat, ist eine Eigentümlichkeit Japans.

Da Sei Shōnagon ihr Skizzenbuch, inneren und äußeren Gründen nach zu urteilen, während der Zeit ihres Dienstes bei Hofe geschrieben hat, so ist die Vollendung dieses Werkes nicht später als in das Jahr 1000 zu setzen; es ist also zur selben Zeit oder etwas früher als das Genji-monogatari entstanden. Um eine runde Ziffer zu wählen: das Jahr 1000 n. Chr. repräsentiert den Höhepunkt der litterarischen Produktion des alten Japan.

16. Anfänge des historischen Romans im letzten Viertel der Heian-Periode (1071–1185).

Eigwa Monogatari, Ôkagami, Mizukagami, Imakagami.

Anhang: Das Konjaku Monogatari.

Nach dem Tode Michinaga's, 1027, geriet die auf Hofintrigen aufgebaute Macht der Fujiwara-Familie allgemach ins Wanken, da sie keine Männer hervorbrachte, die an die Umsicht und Willenskraft Michinaga's auch nur entfernt heranreichten. Zunächst verloren die Fujiwara an gebietendem Einfluß auf die leitenden Kriegerklane in den Provinzen, wo übrigens die Zentralgewalt immer einen gewissen Widerstand gefunden hatte, der um so größer war, je weiter die Provinzen von der Hauptstadt entfernt lagen. Die Schwierigkeiten begannen mit der Empörung des Taira no Tadatsune (1028) und mit dem ersten neunjährigen Kriege, den Abe Yoritoki 1056 in der Provinz Michinoku anzettelte. Aber auch in der Residenz selbst änderten sich die Verhältnisse zu ihren Ungunsten, indem sich einige Kaiser nicht länger als gefügige Werkzeuge von ihnen gebrauchen lassen wollten. Der mit 35 Jahren auf den Thron gestiegene Go-Sanjō¹⁾ (1069–1072) nahm selbst die Zügel in die Hand und unterdrückte die Fujiwara so viel als möglich; desgleichen tat sein Sohn, Kaiser Shirakawa (reg. 1073–1086). Mit dem letzteren kamen ganz eigentümliche Zustände in das Regierungssystem. Er dankte 1086 mit 33 Jahren ab, regierte aber als Exkaiser über die Köpfe seiner drei Nachfolger Horikawa, Toba und Sutoku hinweg bis zu seinem Tode, 1129. Nach seinem Tode riß Toba, nunmehr ebenfalls Exkaiser, nachdem er 1108–1123 nominell regiert hatte, die Gewalt an sich. Er leitete die Staatsgeschäfte statt der Kaiser Sutoku und Konoe, unterstützt von Tadamori, dem Haupt des Militärklans der Taira, die somit seit dieser Zeit entscheidenden Einfluß auf die Regierung gewannen und gewissermaßen an Stelle der Fujiwara traten. Und wiederum nach Toba's Tode (1156) dasselbe Schauspiel: Go-Shirakawa regiert zwar nominell 1156–1158 und dankt dann zugunsten seines Sohnes ab, behält aber unter seinen drei Nachfolgern Nijō, Rokujō

¹⁾ Die Vorsilbe Go, »später«, bei Kaisernamen entspricht unserm Zusatze »der Zweite«, also Go-Sanjō = Sanjō II., Go-Toba = Toba II. usw.

und Takakura das Heft in der Hand, im Einverständnis mit dem mächtigen Taira no Kiyomori (gest. 1181), der 1167 das seit Jahrhunderten nur von Gliedern der Fujiwara-Familie innegehabte Amt eines Dajōdaijin, »Premierministers«, erhielt und damit endgültig die Fujiwara schachmatt setzte. Kiyomori brachte noch 1181 seinen dreijährigen Enkel als Kaiser Antoku auf den Thron; doch mußte dieser 1183 abdanken, und Go-Shirakawa zeigte noch einmal seine Macht, indem er ihm einen Nachfolger, Go-Toba, ernannte. Mit dem Tode des kaum siebenjährigen Exkaisers Antoku, der 1185 in der denkwürdigen Seeschlacht von Dan-no-ura fiel, wo der Militärklan Minamoto seinen bisher erfolgreicheren Rivalen, den Militärklan Taira, vollständig vernichtete, schließt die Heian-Periode¹⁾.

Gleichzeitig mit der Macht der Fujiwara ging auch die höfische, von Frauenhand gepflegte Erzählungs- und Tagebuchlitteratur ihrem Verfall entgegen. In der Zeit der »Herrschaft der Exkaiser«, wie man den eben geschilderten letzten Abschnitt der Heian-Periode gewöhnlich nennt, traten die Männer wieder als Schöpfer größerer Werke in japanischer Sprache hervor, und die Ereignisse der Zeit lieferten der Dichtung auch neue Stoffe, für deren Bearbeitung die Boudoirs der Hofdamen nicht mehr der richtige Ort waren. Die gewaltigen politischen Umwälzungen des zwölften Jahrhunderts, die vielen, blutigen, mit wechselndem Glück geführten Kämpfe der Buke²⁾ um die Oberherrschaft im Lande, der Anblick des unberechenbaren Menschengeschicks, wie es sich in dem wunderbaren Aufsteigen und um so tieferen Fall der Fujiwara- und Taira-Familien offenbarte, gaben manchem zu denken, lenkten die Aufmerksamkeit manches schriftstellernden Geistes den großen öffentlichen Vorgängen zu und ließen fühlen, daß eine Erzählungskunst, die im wesentlichen nicht über die Darstellung von Liebesabenteuern zwischen Höflingen und Hofdamen hinauskam, in eine einseitige Richtung geraten war und keineswegs den möglichen Stoffreichtum erschöpfte. Daß die erzählende Litteratur im letzten Abschnitt der Heian-Zeit und noch viel intensiver in der nächstfolgenden Litteraturperiode allmählich dazu überging, auch die politischen Ereignisse der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit in den Bereich ihrer

¹⁾ Vgl. auch den historischen Rückblick auf S. 133.

²⁾ Kriegerfamilien (bu Krieg, ke Haus, Familie).

Darstellung zu ziehen und so eine Art historischen Romans und Heldenepos zu schaffen, hat noch einen anderen Grund. In der Abfassung von offiziellen Geschichtswerken — mit Ausnahme des Kojiki waren sie alle, wie wir S. 56 f. sahen, in chinesischer Sprache geschrieben — war seit dem Anfang des zehnten Jahrhunderts ein vollständiger Stillstand eingetreten: ungefähr zwei Jahrhunderte lang erschien keine politische Geschichte, weder in chinesischer noch in japanischer Sprache, sondern nur novellistische Unterhaltungslitteratur, ein Mangel, dem natürlich auch die zahlreichen Tagebücher dieser Zeit nicht abhelfen konnten. Das Bedürfnis nach zusammenhängenden historischen Schilderungen war somit ein dringendes geworden und fand endlich seine Befriedigung in der Schöpfung der eben erwähnten neuen Gattung, welche zwei Fliegen mit einer Klappe zu schlagen versuchte, nämlich dem historischen Wissensdrang und zugleich dem Verlangen nach schöngeistiger Lektüre gerecht zu werden. Die Japaner nennen diese Gattung *Zasshi*, »vermischte Geschichte«, und wir bezeichnen sie wohl treffender als romantische Historien denn als historische Romane, da sie dem Inhalt nach Landesgeschichte sein wollen, die im dichterischen Stile der *Monogatari* vorgetragen wird. Zuverlässige Geschichte sind sie nicht, denn einesteils haben die Verfasser die ihnen vorliegenden historischen Überlieferungen nicht kritisch geprüft und Gerüchten und Sagen ebenso Zutritt gestattet wie Tatsachen, und andernteils haben sie nicht davor zurückgeschreckt, je nach ihrem poetischen Ermessen Eigenes hinzuzutun oder sie auszuschnücken. Als Litteraturprodukte aber stehen die gefällig und anziehend erzählenden *Zasshi* hoch über den trocken und geschmacklos aufzählenden Reichschroniken der früheren Zeit; auch verdienen sie vor diesen den Vorzug, weil sie viel eingehender und im Zusammenhang berichten und ein wirklich anschauliches Bild des Dargestellten geben. Die Haupterzeugnisse der romantischen Geschichtschreibung gehören der Kamakura- und Muromachi-Periode an; die vier Werke aus der Heian-Zeit, welche wir hierher zu rechnen haben, nämlich das *Eigwa Monogatari*, *Ôkagami*, *Mizu-Kagami* und *Ima-Kagami*, bilden die Vorläufer dazu.

Das zeitlich erste, das *Eigwa Monogatari*, die »Erzählung von den blühenden Blüten«, repräsentiert den Übergang

vom Nikki zum Zasshi, von der Frauen- zur Männerliteratur. Viele Stellen erwecken in ihrer ganzen Darstellungsweise den Eindruck, als seien sie die Tagebuchberichte einer Hofdame, und wenn wir auch die Richtigkeit einer Überlieferung, welche dieses Werk der Dichterin Akazome Emon zuschreiben möchte, aus mehrfachen Gründen beanstanden müssen, so können wir doch die Tradition auch nicht ganz verwerfen. Es kann als zweifellos betrachtet werden, daß ein beträchtlicher Teil des Stoffes ohne viel Veränderung aus Frauentagebüchern entlehnt ist, unter anderem wohl aus Aufzeichnungen der Frau Akazome Emon; auch die Tagebücher der Frauen Murasaki Shikibu und Izumi Shikibu haben beigesteuert. Eine andere Überlieferung nennt Fujiwara no Tamenori als Verfasser, aber auch in ihm werden wir nicht den Kompilator, sondern nur einen von denen, welche Beiträge lieferten, zu erkennen haben. Den eigentlichen Verfasser, welcher aus den vorhandenen Nikki und anderen Schriften die Auszüge machte und zu einem Ganzen zusammenarbeitete, kennen wir nicht. Akazome Emon¹⁾ kommt schon deshalb nicht in Betracht, weil sie zu Michinaga's Zeiten, also im Anfang des elften Jahrhunderts, als Dichterin blühte, während das Eigwa Monogatari die Geschichte bis zum 6. Jahre Kwanji, 1092, unter Kaiser Horikawa weiterführt.

Das Eigwa Monogatari beginnt mit Berichten aus der Zeit des Kaisers Uda (889—897) und schließt mit dem Jahre 1092, erzählt also die Geschichte der zwei Jahrhunderte von dem Punkt an, wo die offiziellen Reichschroniken abbrechen²⁾, bis ungefähr zur Abfassungszeit des Werkes, welche wir in die letzten Jahre des elften oder die ersten Jahre des zwölften Jahrhunderts zu setzen haben. Von Uda bis Murakami (947—967) werden aber nur

¹⁾ Sie stammt aus dem Hause Taira und war eine Tochter Taira no Kanemoris. Während der Schwangerschaft ihrer Mutter trat Ehescheidung ein, und sie wurde nach der Scheidung geboren. Die Mutter heiratete hierauf einen gewissen Akazome Tokimochi, welcher U-Emon no Jō war, und dieser nahm das Mädchen als eigene Tochter an. Daher ihr Name Akazome Emon. Sie diente als Kammerfräulein bei Michinaga's Gemahlin Noriko und heiratete später Ōe no Masahira. Sie war eine der begabtesten Dichterinnen ihrer Zeit.

²⁾ Die letzte, das Sandai-jitsuroku, behandelt die drei Vorgänger Uda's.

kurze Skizzen entworfen; dann beginnt die Darstellung ausführlicher zu werden, und den Kern bilden die Schilderungen der Blüte der Fujiwara-Familie, besonders des glänzenden, luxuriösen Zeitalters des Midō ¹⁾ Kwambaku Michinaga. Das folgende ist wieder kürzer behandelt. Eben weil das Werk in der Hauptsache die höchste Blüte der Macht der Fujiwara schildert, ist ihm der Titel »Die Erzählung von den blühenden Blüten (eigwa)« gegeben worden; der spezielle Ausdruck eigwa stammt aus einem Verschen darin. Denn auch in der Aufnahme zahlreicher Gedichte ahmen die Zasshi den Monogatari nach. Das Ganze ist in 40 Kapitel eingeteilt, deren jedem nach Vorgang des Utsubo, Genji usw. eine Überschrift beigegeben ist, und als Überschriften sind Ausdrücke gewählt, die in einem Gedichte des Kapitels vorkommen, z. B. Mondbankett, Blumenberg, Allerhand Vergnügliches, Endloser Traum, Abschied von allerhand Küsten, Erste Blumen, Hinter dem Felsen, Schlingpflanzen im Schatten, Knospende Blüten, Frisches Morgengrün, Zweifel, Tautropfen von Bäumen, Musik, Herrlicher Pavillon usw. Prof. Haga vermutet, daß die ersten 30 Kapitel, die Geschichte bis zu Michinaga's Tod (1027), das ursprüngliche Eigwa Monogatari ausmachen, daß danach das Ôkagami und hinterher erst die letzten zehn Kapitel des Eigwa erschienen seien; für beide Teile nimmt er verschiedene Verfasser an. Am besten sind diejenigen Abschnitte des Werkes gelungen, wo auf das Gemüt stärker einwirkende Vorgänge zur Darstellung kommen und das psychologische Element hervortritt. Die Zartheit und Feinheit der Empfindung, die sich da bemerkbar macht, läßt auf eine weibliche Hand schließen. Die nachfolgenden Proben, Auszüge aus der Geschichte des Kaisers Kwazan (985—986), zeigen besonders gut die gefühlsschwärmerische Stimmung, in der das Eigwa Monogatari zu schwelgen liebt. Wir werden von unserem Standpunkt aus wohl urteilen müssen, daß das Sentiment bis zur weichlichen Gefühlsduselei übertrieben wird; die Schilderung ist aber darum nicht unwahr, sondern im Gegenteil realistisch, denn es war in

¹⁾ Midō bedeutet: »erlauchter Tempel«; eine Anspielung darauf, daß der Großwesir später in den buddhistischen Priesterstand eintrat. Daß er mit dem Weltkleid keineswegs den Weltmenschen auszog, haben wir schon erwähnt.

der Tat eine von buddhistischem Pessimismus durchwehte Wertherzeit, besonders geeignet, krankhafte Typen hervorzubringen. Ein männlicherer Geist setzte erst ein und fand in der Litteratur seinen Ausdruck, als die erbitterten Kämpfe der Taira und Minamoto über das Land hinwegtobten und die dekadente Gesellschaft des Hofes zu Kyōto in eine untergeordnete Stellung gedrängt wurde.

Prinz Morosada, der älteste Sohn des Kaisers Reizei, hatte 985 im Alter von 17 Jahren den Thron bestiegen; sein posthumer Name ist Kaiser Kwazan¹⁾. Er hatte drei schöne Frauen. Als aber seine Lieblingsgemahlin Kōkiden²⁾ allzu früh starb, geriet der Geist des, wie aus der Erzählung hervorgeht, ohnehin erblich belasteten Fürsten in Verwirrung; er verfiel in religiöse Schwärmerei und dankte nach kaum einjähriger Regierung ab (986; gestorben 1009).

Tod der Kōkiden.

•Nach drei Tagen kamen Leute aus Kōkiden's väterlichem Hause, um sie auf einem Wagen abzuholen, aber der Kaiser gestattete es nicht³⁾ und hielt sie zurück mit den Worten: „Noch eine Nacht, noch eine Nacht!“, so daß noch sieben bis acht Tage vergingen. Erst als der Dainagon⁴⁾ dem Kaiser eindringliche Vorstellungen machte, weil außerhalb des väterlichen Hauses ihr nicht die rechte Pflege zuteil werden könne, gab er ihr unter Tränen Urlaub. Doch bis der Wagen aus dem Palast hinausgezogen wurde, blieb er bei ihr. Der Dainagon, der darob voll Dankes war und sich dadurch sehr geehrt fühlte, vergoß wiederholentlich Tränen und war tief gerührt. Der Kaiser selbst, von der Trennung bewegt, war nicht wie gewöhnlich, so daß die Holdamen ihm ihr Mitleid ausdrückten. Die kaiserliche

¹⁾ Hergenommen vom Namen des Fleckens Kwazan, wohin er sich später als Mönch zurückzog.

²⁾ Eigentlich Name eines Zimmers im Palaste, den die darin wohnende Dame bekam.

³⁾ Kōkiden war schwanger. Die Frauen des Kaisers mußten längere Zeit vor ihrer Niederkunft, weil diese in Japan von jeher als verunreinigend gilt (in ältester Zeit wurden sogar besondere Gebärhütten errichtet; vgl. meine Jap. Mythologie S. 222), den Palast verlassen und auswärts gebären. In diesem Falle wollte der Vater seine Tochter im dritten Monate der Schwangerschaft abholen, der Kaiser erlaubte es aber erst im fünften Monat.

⁴⁾ Oberstaatsrat, Kōkiden's Vater. Weiter unten wird er Ichijōden genannt. Seine Tochter war eine Nyōgo, kaiserliche Konkubine.

Konkubine, Tochter des Ichijōden, welche sich seit Monaten im oben-erwähnten Zustande befand, liefs nach der diesmaligen Rückkehr [ins väterliche Haus] den Kopf hängen, war traurig und vergrub sich ganz ins Bett, so dafs sie nur den Tod zu erwarten schien. Der Dainagon irrte weinend zwischen allerlei Mitteln, sie zu retten, aber es war umsonst, und im achten Monate ihrer Schwangerschaft starb sie. Von dem seelischen Zustande des Herrn Dainagon kann man sich auch ohne weitere Beschreibung eine Vorstellung machen.

Klage des Kaisers.

Auch der Kaiser hielt sich immer im Zimmer zurückgezogen und klagte, die Stimme nicht schonend, so dafs er in einen verwahrlosten Zustand geriet. Seine Pflegerinnen ermahnten ihn, aber er hörte nicht auf sie. Es war sehr kläglich anzusehen. Der Ichijōden, der einsah, dafs das ewige Klagen zu nichts helfe, befahl, die gebührenden Zeremonien zu veranstalten, natürlich aber voll Kummer. „Als ich meine Tochter nach meinem Hause holte, dachte ich sie in der Sänfte [mit einem neugeborenen Prinzen] aus meinem Hause wieder in den Palast bringen zu können; aber wie hätte ich dies ahnen sollen?“ so weinte er, sich auf den Boden werfend. Der Kaiser liefs alle seine bei ihm in besonderer Gunst stehenden und befreundeten Höflinge und Kantachime¹⁾ den Zug begleiten und meinte wiederholentlich: „Wie bin ich traurig, dafs ich mich hinfort damit begnügen soll, nur von ihr zu hören [sie aber nie mehr zu sehen]!“ und seiner Geliebten gedenkend, verbrachte er die ganze Nacht schlaflos.

Begräbnis.

Der Herr Dainagon folgte zwar dem Leichenwagen²⁾, doch fiel er öfters ohnmächtig nieder, so dafs es einen mitleiderregenden Anblick bot. Schliesslich hörte alles mit Wolken und Dunst auf³⁾. Im Palast wie aufserhalb desselben sagte man: „Ach, wie trostlos, wie jammervoll!“ Darüber gingen Tage und Monate flüchtig dahin, und bei jeder Handhabung der betreffenden heiligen Schriften [die an gewissen Tagen nach dem Tode gelesen werden] hatten die Tränen des Herrn Dainagon keine Zeit, trocken zu werden. Auch der Kaiser liefs während der ganzen Trauerzeit [von 49 Tagen] keine seiner Gemahlinnen zu sich kommen. Wenn man ihn fragte, warum er sogar gegen die Miya no Nyōgo⁴⁾ sich so verhielte, so sagte er: „Ich bin unwohl usw.“, und erlaubte nicht, dafs sie zu ihm komme.

¹⁾ Kammerherren.

²⁾ In der Gegenwart folgen die Eltern nicht dem Leichenzug ihrer Kinder.

³⁾ D. h. die Leiche wurde verbrannt. Die Leichenverbrennung wurde durch den Buddhismus in Japan eingeführt.

⁴⁾ Die Hauptgemahlin, die er ohne Scheu vor der verstorbenen Kōkiden hätte zu sich kommen lassen können.

Des Kaisers heimliche Flucht ins Kloster.

Während so alles kläglich, kläglich war, war schon bald das dritte Jahr Kwanwa herangekommen. Seit dem Anfang des zweiten Jahres (986) waren die Gemüter des Volkes in gedrückter Stimmung, und viele seltsame Warnungen ergingen. Auch der Kaiser hielt sich ganz in seinen Gemächern zurück. Zu gewisser Zeit ging das Gerücht, daß die Menschen in der Welt in außerordentlichem Maße von Religiosität erfüllt seien, und daß alles Mönch und Nonne geworden sei. Als der Kaiser dies vernahm, beklagte er die Jämmerlichkeit dieser vergänglichen Welt. Er wird bei sich selber gedacht haben: „Ach, wie schwer müssen Kōkiden's Sünden gewesen sein! Sicherlich hatte sie in einem früheren Dasein eine große Schuld auf sich geladen [daß sie jetzt so früh sterben mußte]¹⁾. Ach, könnte ich sie doch davon erlösen!“ Auf solche Weise wird sein erlauchtes Herz von solchen Gedanken verwirrt worden sein. Daß sein erlauchtes Herz sehr oft in unbegreiflich hehrer Stimmung war und unruhig erschien, das bemerkte voll Kummer der Premierminister, und auch der Chūnagon²⁾, der Oheim des Kaisers, wird dessen heimlich mit betrübtem Herzen gedacht haben. Gonkyū Ajari von Kwazan³⁾ wurde beständig von ihm herbeigerufen, um die heiligen Schriften zu erklären. Des Kaisers erlauchtes Herz ergab sich voll und ganz der Religion. Daß er das Diktum: „Weib und Kind, seltene Schätze, auch die Fürstenwürde,⁴⁾“ immer im Munde führte, erfüllte das Herz des Korenari no Ben, den der Kaiser mit großer Liebe im Dienst hielt, mit Kummer, und dieser meinte ebenso wie der Chūnagon: „Diese kaiserliche Frömmigkeit tut uns weh, und wir möchten sie wieder fortwünschen. Seine Familie verlassen und sich zum Priester weihen lassen, das ist keine Seltenheit; aber daß beim Kaiser eine Stimmung, welche uns wunderbarlich vorkommt, sich öfter zeigt, das kann in nichts anderem seinen Grund haben als darin, daß von dem abgedankten Kaiser Reizei ein unheilvoller Einfluß ausgeht.“ So klagten die beiden. Weil der Kaiser noch immer in einem seltsamen, krankhaften Zustande verharrte und wie geistesabwesend war, blieben der Chūnagon und die anderen fast stets im Palast, auch über Nacht, zur Aufwartung beim Herrn. Aber in der Nacht des 22. Tages des 6. Monats dieses Jahres rumorten die Leute, der Kaiser sei

¹⁾ Theorie der Seelenwanderung.

²⁾ Staatsrat, nächster Rang unter dem Oberstaatsrat (Dainagon). Es gibt noch einen dritten Nagon, den Shōnagon oder Unterstaatsrat. Der damalige Chūnagon hieß Yoshikane.

³⁾ Gonkyū, ein Priester des Tempels Genkei-ji in Kwazan. Ajari aus Sanskrit Achārya oder Achārin.

⁴⁾ Sino-japanisch: Saishi, chimpō, kyū wō-i; die weggelassene zweite Hälfte des Diktums lautet: „Dies alles kann man beim Lebensabschluß nicht mit ins Jenseits nehmen.“

plötzlich verschwunden. Zahlreiche Höflinge und Kantachime bis herab zu den niedrigen Wächtern und Bediensteten ohne Ausnahme zündeten Lichter an und suchten den Kaiser auch in den entlegensten Winkeln; doch von dem Mikado war nicht das geringste zu sehen. Der Premierminister kam mit allen Ministern und Hofadligen zusammen; Zimmer für Zimmer wurde durchsucht, aber wo mochte er stecken? Alle Welt war in der höchsten Bestürzung und lärmte umher, während man alle Sperrtore schloß. Der Chūnagon warf sich vor dem heiligen Altar der den Palast beschirmenden Gottheit nieder und klagte weinend: „Mein Herrscher und Kleinod, wohin könnte er wohl verschwunden sein?“ Dann wurden Abteilungen ausgeschickt, die ihn in allen Klöstern suchen sollten, aber ganz und gar vergebens. Indessen waren seine Frauen (Nyōgo) in Tränen aufgelöst, und während man dachte: „Ach, wie schrecklich ist das!“, wich schon die Sommernacht dem Tage, und der Chūnagon und der Rat Korenari begaben sich auf der Suche nach dem Kaiser gen Kwazan. Und siehe, da saß er ja kauern, ein Mönchlein mit gespannten Augen. „Ach, wie traurig, wie kläglich!“ — mit diesen Worten warfen sich beide vor ihm nieder, und der Chūnagon wurde auch ein Mönch. Auch der Rat Korenari wurde es. Was kläglich, traurig, jämmerlich genannt werden muß, ist gerade dies. Sein Wahlspruch: „Weib und Kind, seltene Schätze, auch die Fürstenwürde,“ scheint von diesem Entschluß herzurühren. Jedoch war es für ihn sehr gut, daß er ein Mönch wurde. Aber wenn wir bedenken, wie er des Weges nach Kwazan kundig war und dahin ging, so scheint es uns ganz kläglich und des Mitleids wert.“

Da das Eigwa Monogatari die Geschichte der Regierungen einer Anzahl aufeinanderfolgender Kaiser ist, so hat man ihm auch den Beinamen Yo-tsugi Monogatari, „Die Erzählung von der Generationen-Reihenfolge“ gegeben. Doch ist dieser Titel besser zu vermeiden, weil er auch dem folgenden Werke, dem Ô-kagami oder „Großen [Geschichts-]Spiegel“, beigelegt wird und daher zu Verwechselungen Anlaß geben könnte.

Das Ôkagami zeigt nichts mehr vom Tagebuchcharakter, sondern ist ein eigentliches Geschichtswerk, das sich in der Anordnung die Historischen Denkwürdigkeiten Szě-ma Ts'ien's zum Vorbild genommen hat. Es hat sich aber nur zwei von den fünf Rubriken der Denkwürdigkeiten zu eigen gemacht, die Kaiserannalen und die Ministerbiographien. Die Kaiserannalen, den ersten Band füllend, geben in chronologischer Reihenfolge einen kurzen Überblick über die Regierung der vierzehn Herrscher von Montoku bis Go-Ichijō, beginnend mit dem Jahre 850, endend mit dem Jahre 1025. Der viel ausführlicher angelegte biographische Teil, Band 2 bis 7, welcher sich mit den hervor-

ragenden Staatsmännern aus der Fujiwara-Familie befaßt und recht eigentlich eine Schilderung der Blütezeit dieser Familie ist, gibt, ebenfalls in chronologischer Folge, die Biographien der Minister von Fuyutsugu bis Michinaga. Das Hauptinteresse konzentriert sich natürlich um den letzteren; der ihn behandelnde Abschnitt ist so eingehend und sorgfältig gearbeitet, daß man den Eindruck gewinnt, der Verfasser sei hier bei seinem Hauptthema angelangt, zu dem alles Vorhergehende gleichsam nur Grundlage und Einleitung bildet. Michinaga wird absichtlich so übermäßig gelobt, daß der Leser gerade das Gegenteil als Wahrheit empfinden muß: das Lob ist Ironie. In einem achten Bande wird über die Sonderfestlichkeiten der Kamo- und Hachiman-Schintotempel berichtet.

Im Anschluß an den zweiten Titel Yotsugi Monogatari, welcher dem Eigwa Monogatari beigelegt worden war, hat der Verfasser des Ôkagami eine imaginäre, 151 Jahre alte Person namens Ôyake no Yotsugi erfunden und dieser einen anderen alten Herrn Natsuyama Shigeki von 140 Jahren gegenübergestellt. Im Eingang des Werkes kommen die beiden Greise zusammen und erzählen wechselseitig unter Teilnahme unterschiedlicher Zuhörer die Ereignisse der 176 Jahre, welche das Ôkagami darstellt. Dieser Kunstgriff erhöht ganz wesentlich das Interesse an der Erzählung, zumal da bei der Rollenverteilung entgegengesetzte Auffassungen zur Geltung gelangen. Yotsugi spricht sich durchgängig sehr anerkennend über die Fujiwara aus, während Shigeki und die mitwirkenden Statisten weidlich lamentieren und tadeln.

Der weiblich-weichen Grundstimmung des ungefähr den gleichen Gegenstand behandelnden Eigwa Monogatari gegenüber zeigt das Ôkagami einen männlich-kraftigen Ton und ist auch unzweifelhaft von einem Manne geschrieben. Man gibt gewöhnlich Fujiwara no Tamenari als Verfasser an, der unter Kaiser Sutoku (1124—1141) Schatzmeister war, Statthalter von Izu und Iga und schließlich Oberintendant des Palastes der Kaiserin Witwe wurde. Dann schor er sich das Haupt und zog sich als Einsiedler in die Berge bei Ôhara, einem Orte am Fuße des Hie-san bei Kyôto, mit dem Priesternamen Jaku-nen, »Im Einsamen«, zurück. Da wir aber für die Verfasserschaft Tamenaris über das bloße Gerücht hinaus keinerlei Anhaltspunkte

haben, so ist es wohl richtiger zuzugeben, daß wir den Verfasser nicht kennen.

Das Mizu-kagami, »Wasser-Spiegel«, hat man als eine die japanische Geschichte bis zum Anfang zurückverfolgende Ergänzung zum Ôkagami zu betrachten. Seine zwei Bände bringen in chronologischer Reihenfolge die Geschichte der Regierungen vom Kaiser Jimmu bis zum Kaiser Nimmyō (834—850), also nur Kaiserannalen, während zu der im Ôkagami so wichtigen und wertvollen biographischen Abteilung wahrscheinlich aus Mangel an Material kein Pendant gegeben wird. Es ist eine ganz überflüssige und verdienstlose Kompilation. Der Verfasser soll Fujiwara no Tadachika (1131—1195), ein Urenkel Fujiwara no Morozane's sein, der unter fünf Kaisern, von Nijō bis Takakura, nacheinander im Amte stand und als der Naidaijin Nakayama bekannt war¹⁾).

Während das zuletzt genannte Werk den »Großen Geschichtsspiegel« nach der Vorvergangenheit hin ergänzt, setzt das Imakagami, »Der Spiegel der Gegenwart«, die Erzählung von da, wo das Ôkagami abbricht, bis in die unmittelbare Gegenwart vor der Abfassung am Ende der Heian-Zeit fort. Es enthält die Geschichte von ungefähr anderthalbhundert Jahren, vom Kaiser Ichijō (1017—1036) bis zum Kaiser Takakura (1169 bis 1180), in zehn Bänden, und folgt der Anordnungsweise des Großen Spiegels. Doch unterscheidet es drei Abteilungen: 1. drei Bände der Sumeragi oder Kaiser; 2. drei Bände Lebensbeschreibungen der Nachkommen Michinagas, also eine Fortsetzung der Geschichte der Fujiwara-Familie, unter dem doppel sinnigen Titel Fuji-nami, d. i. »Nebeneinanderhängende Wistariatrauben« oder »Reihenfolge der Fuji[wara]«; 3. vier Bände Biographien der Murakami-Genji (d. i. der Genji- oder Minamoto-Familie, die vom Kaiser Murakami abstammt), Biographien der übrigen kaiserlichen und nicht-kaiserlichen Prinzen, alte Erzählungen und Uchi-kiki, »Hörensagen«, darunter allerlei über chinesische und japanische Gedichte, Monogatari und dergleichen.

¹⁾ Sollte Tadachika das Werk erst in seinen letzten Lebensjahren verfaßt haben, so wäre es nicht in die Heian-Zeit, sondern in den Anfang der Kamakura-Periode zu setzen. Die Differenz ist jedenfalls nicht bedeutend.

Dem Eigwa Monogatari nähert es sich insofern, als es seinen Stoff in Kapitel mit Überschriften, wie »Wolkenbrunnen«, »Frühlingsanfang« usw. einteilt und nach einer blühenden Stilistik strebt; dem Ôkagami hat es den Kunstgriff abgelauscht, daß es die Erzählungen in den Mund verschiedener Personen legt, die sich auf einer Reise in Yamato treffen. Im Gegensatz zum »Großen Spiegel« heißt es auch Ko-kagami, »Der kleine Spiegel«; und weil, wie wir oben erwähnten, jenes Werk den Beinamen Yotsugi Monogatari führt, so hat man der Fortsetzung auch den weiteren Titel Shoku-Yotsugi, »Fortgesetztes Yotsugi«, gegeben. Der Name des Verfassers ist nicht überliefert, doch hat man geschlossen, daß entweder Nakayama Tadachika, der Kompilator des Mizu-kagami, oder der unter Kaiser Tsuchimikado als Naidaijin fungierende Michi-chika, selbstverständlich ein Fujiwara, als Verfasser anzunehmen sei. Michichika stammte aus kaiserlichem Geblüt, war Adoptivvater der leiblichen Mutter des Kaisers Tschuchimikado, nahm die Milchmutter des Kaisers Go-Toba zum Weibe und starb plötzlich 1202 im Alter von 54 Jahren. Er war auch sonst als Schriftsteller tätig, verfaßte unter anderem einen Reisebericht über einen kaiserlichen Ausflug nach Itsukushima und war ein geschickter Liederdichter. Sollte er wirklich der Verfasser gewesen sein, so könnte der »Spiegel der Gegenwart« eher in den ersten Jahren der Kamakura-Periode als am Ende der Heian-Zeit entstanden sein.

Das Ôkagami, das Mizu-kagami und das in der Muro-machi-Periode erschienene Nachbild Masu-kagami, »Ganz klarer Spiegel« faßt man unter der Bezeichnung San-Kagami, »Die drei Spiegel«, zusammen, diese drei dagegen mit dem Imakagami unter dem Gesamtnamen Shi-Kagami, »Die vier Spiegel«.

Wir haben noch eines Werkes aus dem Schluß der Heian-Periode zu gedenken, das wir hier unterbringen wollen, weil es unter anderem einiges geschichtliche Material enthält. Es ist das Konjaku Monogatari, »Geschichtchen von Jetzt und Einst«, auch Uji Dainagon Monogatari, »die Erzählungen des Oberstaatsrats von Uji« genannt, eine Sammlung heterogener Geschichten und Anekdoten, zusammengestellt von Mina-

moto no Takakuni. Takakuni wurde 1004 als zweiter Sohn des Ministers Toshikata, der ein Enkel des Kaisers Daigo war, geboren und bekleidete in den 73 Jahren seines Lebens eine Anzahl ehrenvoller Ämter, z. B. als Kammerherr, Kommandeur der Leibgarde, General, Statthalter, Schatzmeister, Finanzminister, Staatsrat, Oberstaatsrat. Er starb 1077. Da er in dem Flecken Uji (zwischen Kyōto und Nara) eine Villa besaß, so hieß er allgemein der »Dainagon von Uji«.

In der Vorrede zu einem späteren Werke ähnlicher Anlage, welches sich Uji Shui Monogatari, »Nachträgliche Erzählungen [des Dainagons] von Uji« betitelt, wird die angebliche Entstehung des Konjaku mitgeteilt. Danach soll sich der Dainagon, ein dicker, behäbiger Herr, in seinen späteren Jahren während der heißen Sommermonate auf sein Landhaus Nan-zembō, nicht weit vom Tempel Byōdō-in von Uji, zurückgezogen und dort den Stoff zu seinem Buche gesammelt haben. Er ließ, so wird erzählt, die Vorübergehenden, gleichviel ob Vornehm oder Gering, einladen, hereinzukommen und zum Erzählen beliebiger Geschichten animieren. Er selbst saß unsichtbar hinter einem Stellschirm, belauschte die Redenden und »schrieb alles genau so wie es erzählt wurde, in einem großen Skizzenhefte nieder«. Gegen die Glaubwürdigkeit dieser Entstehungsgeschichte in ihrem ganzen Umfange ist einiges einzuwenden. Die Sommerflucht des dicken Herrn aus Kyōto und einzelnes, was er dort tat, erinnert sehr an das, was im Kōdanshō über den sogenannten Uji no Minbukyō, Fujiwara no Tadafumi, berichtet wird, und könnte leicht nichts weiter als eine Entlehnung sein, oder auf einer Verwechslung des Dainagon von Uji mit dem Minbukyō von Uji beruhen. Ferner kann der Oberstaatsrat auf die angegebene Weise nur zu einem Teil der Geschichten seines Buches gelangt sein, denn ein anderer Teil derselben ist ganz ohne Zweifel direkt aus Büchern ausgezogen, nämlich aus buddhistischen Schriften, aus allerhand chinesischen Werken, wie z. B. Chuang-tsze, und aus älteren japanischen Büchern. Das Ganze zerfällt zunächst in drei Abteilungen und 31 Bücher: Buch 1 bis 5 enthält indische, Buch 6 bis 10 chinesische und der Rest japanische Erzählungen. Doch sind 5 Bücher der letzten Abteilung, nämlich Nr. 17—21 und Buch 8 aus der zweiten Abteilung verloren gegangen. Weitere Gruppierungen des Stoffes sind unter den Gesichts-

punkten: Buddhistisches, Gespenstergeschichten, Volkssitten usw. vorgenommen worden.

Einen eigentlich historischen Wert dürfen auch die Geschichten, welche auf Tatsachen beruhen, nur selten beanspruchen, weil der willkürlichen Entstellungen sehr viele sind, wie wir an einzelnen bekannten Vorgängen beurteilen können. Wir erfahren aber recht viel Interessantes über die allgemeinen Zustände und Sitten jener Zeit, besonders den Volksaberglauben. Die Schilderungen des Genji Monogatari und des Makura no Sōshi beschränkten sich lediglich auf die vornehmen Kreise; im Konjaku werden uns auch die mittleren und unteren Klassen vorgeführt; wir lernen die Vorstellungskreise, die Gefühlswelt und die Sprechweise des gewöhnlichen Volkes kennen, das sonst in der höfischen Litteratur der Heian-Periode nicht zu Worte kommt.

Die Sprache des Konjaku ist die gesprochene Sprache der Zeit, sehr einfach, schmucklos, oft geradezu plump, weil auf den Stil offenbar wenig Sorgfalt verwendet wurde. Es ist zwar im ganzen noch dieselbe Sprachperiode, der die Erzähllitteratur der Heian-Zeit angehört, aber in der reichlicheren Verwendung chinesischer Wörter und Redensarten liegt doch schon eine Hindeutung auf die spätere Sprachentwicklung. Die auf den Volksaberglauben basierten Erzählungen des Konjaku sind nach Inhalt und Darstellungsweise die Vorläufer der späteren Otogi-banashi, der Märchen und Sagen der Muromachi-Zeit. Tierfabeln finden sich in größerer Anzahl: vom Hasen, der sich verbrannte, als die drei Tiere (Hase, Fuchs und Affe) Bodhisattva werden wollten; der Fuchs nennt sich den König der Tiere und findet seinen Tod, als er auf dem Löwen reitet; von der Schildkröte, die der Unterweisung des Kranichs keinen Glauben schenkte, auf die Erde fiel und sich das Gehäuse zerbrach usw. Diese Tierfabeln beginnen mit den Worten: »Es war einmal in Indien«; sie stammen wohl auch meistens aus indischen Quellen. Mit der Formel »es war einmal«, ima wa mukashi, beginnen übrigens sämtliche Geschichten dieses Buches, das davon auch seinen Namen Konjaku Monogatari bekommen hat, denn kon und jaku sind nur die chinesischen Äquivalente der Wörter ima, »jetzt«, und mukashi, »vor alten Zeiten«. Seitdem ist die Phrase ima wa mukashi

die stehende Eingangsformel aller japanischen Märchen geworden.

Das Konjaku Monogatari hat nicht wenige Nachfolger gehabt; zweien darunter, dem Jikkinshō und dem Kokon Chomonshū, werden wir in der Kamakura-Litteratur begegnen, die übrigen sind kaum nennenswert. Das schon erwähnte Uji Shūi Monogatari, aus dessen Vorrede wir die Entstehungsgeschichte des Konjaku entnahmen, ist nicht genau das, was der Titel behauptet, nämlich eine Nachlese, denn etwa die Hälfte seiner Erzählungen ist identisch mit Geschichten, die schon im Konjaku stehen; sie sind nur in entsprechend modernem Stile wiedererzählt. Das Uji Shūi soll in der Ära Kempō (1213—1218) entstanden sein; eine Überlieferung schreibt es sogar dem Takakuni als Verfasser zu. Der Stil der Erzählungen ist aber so modern, daß das Werk nicht lange vor Beginn der Muromachi-Periode entstanden sein kann¹⁾.

Ich gebe zwei Proben aus der japanischen Abteilung des Konjaku.

Wie der Prinz Kaya eine Puppe machte und im Reisfelde aufstellte.

•Es war einmal ein Prinz Namens Kaya, ein Sohn des Kaisers Kwammu. Er hatte ein großes Talent zum Anfertigen von allerhand Gegenständen. Da war nun ein Tempel, Kyōgoku-ji genannt, der von dem Prinzen errichtet worden war. Der Tempel besaß ein Reisfeld im ausgetrockneten Teil des Flußbettes vor dem Tempel. Infolge trockener Witterung waren in einem Jahre sämtliche Reisfelder überall ausgetrocknet. Da dieses Reisfeld von dem Flusse Kamogawa bewässert werden mußte, verschwand natürlich das Wasser darin, so daß es wie ein Garten aussah und die jungen Reisschößlinge alle ganz rot (welk) wurden. Um dies trockene Feld [mit Wasser] zu versorgen, verfertigte nun der Prinz eine Puppe in der Gestalt eines Knaben, etwa vier Fuß hoch, der, aufrecht stehend, die Arme in die Höhe hob und Gefäße in beiden Händen hielt. Er stellte die Puppe ins Feld, und wenn man in die Gefäße Wasser hineingoss, bis sie überliefen, so wurde das Gesicht des Knaben von dem Wasser überflossen. Da jeder, der die Puppe sah, Wasser schöpfte und in die Gefäße goss, so kam, wie erwähnt, das Wasser über das Gesicht geflossen, und das amüsierte den Betreffenden. Das Gerücht davon

¹⁾ Eine Auslese aus dem Uji Shūi Monogatari in englischer Übersetzung siehe Transactions As. Soc. Japan, vol. 27.

verbreitete sich schliesslich unter den Bewohnern der Stadt Kyōto; man kam, versammelte sich um die Puppe und amüsierte sich damit, Wasser in die Gefässe zu schöpfen. Auf diese Weise goss man so viel Wasser über, daß es das ausgetrocknete Feld auszufüllen vermochte. Wenn dies geschehen war, nahm er den Knaben weg, und wenn das Feld wieder trocken wurde, stellte er den Knaben wieder im Felde auf, so daß die Bewohner der Stadt wie vorher sich darum versammelten, Wasser in die Gefässe schöpften und das Feld mit dem Wasser ausfüllten. So trocknete das Feld nie wieder ganz aus. Das war eine ganz ausgezeichnete Idee. —

Minamoto no Hiromasa begibt sich zu dem Blinden
von Ōsaka.

»Vor alten Zeiten lebte einmal ein Mann Namens Minamoto no Hiromasa¹⁾ Ason, ein Sohn des Prinzen Yoshi-akira, des Kriegsministers und Sohnes des Kaisers in der Engi-Periode (d. i. Kaiser Daigo). Er war in allen Dingen sehr geschickt, besonders in der Musik: die Laute (Biwa) spielte er mit großer Fertigkeit, auch blies er die Flöte mit unsagbarer Anmut. Er war ein hoher Hofadliger unter Kaiser Murakami. — Damals wohnte am Sperrtor von Ōsaka in einer Hütte, die er sich gebaut hatte, ein Blinder Namens Semimaru, einst der Bediente des Prinzen und Zeremonienministers Atsusane. Weil der Prinz, ein Sohn des priesterlichen Exkaisers Uda, ein hervorragender Meister in der Musik war und jahrelang mit Vorliebe die Laute spielte, hatte Semimaru ihm immer zuhören und selbst auch vortrefflich spielen lernen können. — Als Hiromasa, der sich in dieser Kunst vervollkommen wollte, von der Geschicklichkeit des Blinden im Lautenspiel vernahm, wollte er ihn durchaus spielen hören; aber da dieser eine so ungewöhnliche (geringe) Wohnung inne hatte, wagte er nicht zu ihm zu gehen, sondern liefs ihm heimlich sagen: ‚Warum wohnst du an einem solchen Orte? Komm und wohne in der Residenz!‘ Der Blinde gab darauf keine Antwort, sondern sagte nur: ‚Das Leben kann man bald so, bald so verbringen; aber ob es im Palast oder in der Strohütte sei, unbefriedigend ist es schliesslich doch!‘ Das imponierte dem Hiromasa, als der Bote bei seiner Rückkehr dies erzählte, und er dachte bei sich: ‚Ich liebe die Kunst gar sehr und habe das grösste Verlangen, den Blinden auf alle Fälle zu sehen. Wie lange der Blinde noch lebt, weifs man nicht; auch meine Lebensdauer ist ungewifs. In der Biwa-Musik gibt es zwei Weisen, die Ryūsen- (fließende Quelle) und die Takuboku- (Baumhacke) Weise; die kennt nur der Blinde, und die werden verloren gehen; ich möchte ihn diese Stücke spielen hören.‘ So denkend ging er nachts nach dem Sperrtor von Ōsaka. — Aber Semimaru spielte die Stücke nicht, und drei Jahre lang begab sich Hiromasa nächtlicher Weile in die Nähe der Hütte des Blinden

¹⁾ Oder sinojapanisch Hakuga gelesen.

von Ôsaka und lauschte heimlich, jedesmal in der Hoffnung, daß er jetzt die Stücke spielen werde. Es war in der Nacht des 15. August des dritten Jahres: der Mond hatte sich mit leichten Wolken bedeckt und der Wind blies ziemlich heftig. Da dachte Hiromasa bei sich: ‚Ach, die heutige Nacht hat einen ganz besonderen Reiz. Heute Nacht wird der Blinde von Ôsaka sicherlich die Ryûsen- und Takuboku-Weisen spielen‘, und ging nach Ôsaka und lauschte. Der Blinde schlug die Laute und schien von trauriger Stimmung erfüllt. Hiromasa merkte dies mit größter Freude, und wie er lauschte, sang der Blinde zur Aufheiterung seines Gemütes: ‚Trotz des heftigen Brausens des Sturmwindes am Sperrtor von Osaka habe ich mit Fleiß daselbst gewelt, mein Leben zu verbringen‘, und spielte die Biwa. Als Hiromasa dies hörte, flossen ihm die Tränen, und er ward von Traurigkeit übermannt. Der Blinde sagte vor sich hin: ‚O wundervolle Nacht! Wenn doch noch jemand außer mir hier wäre! O daß doch diese Nacht ein Mann von Herz und Geist zu mir käme, mit dem ich mich unterhalten könnte!‘ Als Hiromasa dies hörte, ließ er sich vernehmen und sprach: ‚Ein Mann aus Miyako Namens Hiromasa ist hierher gekommen‘. Der Blinde sagte: ‚Wer seid Ihr, der Ihr so sprecht?‘ Hiromasa antwortete: Ich bin der und der. Da ich diese Kunst unwiderstehlich liebe, so bin ich in den letzten drei Jahren in die Nähe dieser Hütte gekommen und habe endlich heute Nacht das Glück gefunden, dich zu sehen.‘ Hiromasa tritt hierauf in die Hütte ein, hat ein langes Gespräch mit dem Blinden, wird von diesem in die Geheimnisse des Spiels der beiden Weisen eingeweiht und kehrt in der Morgendämmerung hochbefriedigt nach Hause zurück.

17. Die volkstümliche Litteratur der Heian-Zeit.

Kagura-uta, Saibara, Imayô-uta.

Die bisher behandelte Poesie der Heian-Periode war höfische Kunstpoesie, die nur nach Eleganz strebte und sich den Liedern und Gesängen des Volkes gegenüber schroff ablehnend verhielt. Nur wie von einer Kuriosität nahm man gelegentlich von einem Volksliede Notiz — wie an der übersetzten Stelle aus Tsurayuki's Tosa Nikki das Schifferlied mitgeteilt wird, über das sich die gebildeten Passagiere vor Lachen ausschütten. Selbst wenn man sich herabließ, kleine Sammlungen anzulegen, so ist doch damals so wenig wie heute je einem Uta-Dichter der Gedanke gekommen, aus der volkstümlichen Poesie als einem Jungbrunnen für die Kunstpoesie zu schöpfen. Man hat aus ihr immer nur das Niedrige, Banale, Plumpe, Unsittliche, das sich freilich in

der japanischen Volksliteratur ungebührlich breit macht, herausgehört, für das Muntere und Frische aber, das sich auch darin findet, kein Auge gehabt. Wir greifen besonders die Gattungen der Kagurauta, Saibara und Ima-yō-Lieder heraus, welche gegen Ende der Nara-Periode aufkamen und in der Heian-Zeit größere Verbreitung und Ausbildung fanden. Sie alle sind mit oder ohne Instrumentalbegleitung gesungene Lieder, im Gegensatz zu den nur gelesenen und rezitierten Uta der Kunstpoesie, und sind als die Vorläufer aller späteren uns bekannten volkstümlichen Gesänge zu betrachten.

Die Kagura-uta, »Göttertanzlieder«, auch Kami-asobi-uta, »Götterergötzungslieder« genannt, sind fünfzeilige, 31silbige Uta, welche in alter Zeit zur gottesdienstlichen Feier unter Wiederholung eines oder mehrerer Verse gesungen wurden. Kagura ist wahrscheinlich eine Kontraktion aus Kami-kura, »Götterstätte«, bezeichnet somit ursprünglich die Stätte der Bühne, worauf eine mythologische Pantomime aufgeführt wurde, dann diese Pantomime selbst. Noch heute befindet sich bei jedem größeren Schintotempel eine Göttertanzbühne (Kagura-butai), worauf bei den Götterfesten (Matsuri) mythologische und andere Szenen, z. B. das Hervorlocken der Sonnengöttin aus der Felsengrotte, unter Begleitung eines sehr primitiven Orchesters, pantomimisch zur Darstellung gelangen. Die Kagura-Lieder sind zwar bei den gewöhnlichen Götterfeiern nicht mehr im Gebrauch, aber deshalb durchaus nicht abhanden gekommen: sie werden noch jetzt im Tempel der Sonnengöttin in der Provinz Ise und im Schrein des kaiserlichen Palastes zu Tōkyō gesungen. Im letzteren wird am 15. Dezember jeden Jahres ein feierliches Mi-kagura, »erlauchtes Kagura«, aufgeführt, wobei unter Begleitung von Querflöte, Pikkoloflöte und Harfe (fuye, hichiriki und wagon) getanzt und von den Hofmusikern (25 Mann) einzeln und im Chor gesungen wird. Den Anfang macht das von einem Solisten gesungene Kagura-Lied Niwa-bi, »Hoffeuer«:

Mi-yama ni wa	•Im tiefen Gebirg,
Mi-yama ni wa	Im tiefen Gebirg
Arare fururashi	Scheint Hagel gefallen zu sein,
To-yama naru	Denn des Vorgebirgs
Ma-saki no katsura	Rankende Kletterpflanzen
Iro tsuki ni keri	Haben sich schon gefärbt,
Iro tsuki ni keri	Haben sich schon gefärbt. •

Dann folgt ein sogenanntes *Tori-mono no Uta* (*tori-mono* = etwas in die Hand Genommenes) zum Tanz mit einem *Sakaki*-zweig und Bogen in der Hand usw.

Die Aufnahme der ursprünglich nur dem Volk angehörenden *Kagura*-Spiele und -Lieder unter die Hoffestlichkeiten fand erst in der Mitte der *Heian*-Zeit unter Kaiser *Ichijō* (987—1011) statt; er ordnete ihre Aufführung an einem glücklichen Tage des Dezembers jeden Jahres vor dem *Naishi-dokoro* des Palastes an, wo der Kaiser selbst saß und zuschaute.

Wir besitzen noch ungefähr 50 alte *Kagura*-Lieder. Die älteste Sammlung derselben wurde in der Ära *Jōgwan* (859 bis 876), eine zweite im Jahre 922 veranstaltet; die uns erhaltenen Stücke beruhen wahrscheinlich auf einer Auslese daraus, welche *Ichijō Masanobu* zwischen 970 und 985 vornahm. Ich gebe noch zwei Proben:

<i>Sakaki-ba</i> ¹⁾ <i>no</i>	•Dem Wohlgeruch des Duftes
<i>Sakaki-ba no</i>	Der Zypressenblätter,
<i>Kao kaguwashimi</i>	Der Zypressenblätter
<i>Tome kureba</i>	Nachgehend kamen wir.
<i>Yaso-uji-bito zo</i>	Da [fanden wir] der Leute viel
<i>Matoi seri keru</i>	Im Kreise sitzen umher,
<i>Matoi seri keru.</i>	Im Kreise sitzen umher.*
<i>Kami-gaki no</i> ²⁾	Die Zypressenblätter
<i>Kami-gaki no</i>	Des götterzäunigen,
<i>Mimuro no yama no</i>	Des götterzäunigen
<i>Sakaki-ba wa</i>	Schön-Grotten-Berges,
<i>Kami no mi-mae ni</i>	Vor'm Angesicht der Götter
<i>Shigeri ai ni keru</i>	Dicht üppig wuchern sie,
<i>Shigeri ai ni keru.</i>	Dicht üppig wuchern sie.*

Die *Saibara* oder *Saibari* — die Etymologie des Wortes ist unklar ³⁾ — sind heitere Lieder, die bei Banketten ⁴⁾ und bei

¹⁾ Der *Sakaki*-Baum ist der heilige Baum des Schintoismus.

²⁾ *Kami-gaki no* ist ein *Makurakotoba* zu *Mimuro*, •erlauchte Grotte• oder •erlauchter Hain•, Name eines Berges mit prächtigem, uraltem Tempelhain in der Provinz Yamato.

³⁾ Höchstwahrscheinlich hat *Moribe* recht, wenn er den Namen von dem Anfangswort eines Gedichtes dieser Gattung, welches mit den Worten *Saibari ni koromo wa somen* usw. beginnt, herleitet und urteilt, daß alle Lieder, die in derselben Weise gesungen wurden, danach *Saibari* hießen. *Saibari* war der Name einer Pflanze, die zum Färben benutzt wurde.

⁴⁾ Mehrere Beispiele dafür finden sich im *Genji Monogatari*. Auch

der Schmauserei am Schluß der Tempelfeste, bei dem Naorai no En, gesungen wurden. Nach einer alten Tradition soll man unter Saibara die Lieder der Pferdeknechte, welche den Tribut aus den Provinzen an das Reichsschatzamt in der Hauptstadt beförderten, verstanden haben. Wir besitzen ungefähr 60 Stücke, die in gleicher Weise wie die Kagura-Lieder aus einer in der Jōgwan-Ära veranstalteten Sammlung von Masanobu ausgewählt wurden.

Es folgen hier drei Proben von Saibara:

1. Taka no Ko »Das Falkenjunge«.

Taka no ko wa	»Das Falkenjunge,
Maro ni taubaramu ya	Willst du mir's nicht schenken?
Te ni suete	Soll ich's nicht auf die Faust mir setzen,
Awazu no hara no	Und soll es Wachteln in der Gegend
Mikurusu no	Von Mikurusu
Meguri no uzura	Auf der Awazu-Haide
Torasamu ya	Fangen lassen?«)
Sa kindachi ya	He, du Fürstenkindchen, hei!«

2. Waga Koma »Mein Rößl«.

Ide waga koma	»Wohlan, mein Rößlein!
Hayaku yuki kose	Schnell setze hinüber über
Matsuchi-yama ahare	Den Berg Matsuchi, juchhe!
Matsuchi-yama hare	Den Berg Matsuchi, juch!
Tschiyama	Den Tsuchi-Berg.
Matsuran hito wo	Zu ihr, die auf mich warten wird,
Yukite haya ahare	Hin möcht ich gehen, schnell, juchhe!
Yukite haya min.	Hin möcht ich gehn und schnell sie sehn!«

3. Der Sawada-gawa²⁾.

Sawada-gawa	»Den Sawada-Fluß,
Sode Asuku bakari	Obgleich er so seicht ist, juchhe!
Asakeredo hare	Obgleich er so seicht ist, juchhe!
Asakeredo hare	Dafs bloß an die Ärmel er reicht,
Kuni no miya-bito ya	Den haben die Schranzen des Hofes von Kuni ³⁾
Taka-hashī watasu	Mit hohem Steg überbrückt —
Ahare soko yoshi ya	Juchhe! Die Stelle ist trefflich gar! —
Taka-hashī watasu.	Mit hohem Steg überbrückt.«

die Kapitelüberschriften Takekawa und Azumaya in demselben Roman sind von Saibara-Liedern hergenommen.

1) Die Jagd mit Falken war ein beliebter Sport der Vornehmen in Altjapan.

2) Fluß auf der Mika-Haide in Yamashiro.

3) Ort in Yamashiro, 724—748 Residenz des Kaisers Shōmu.

Eine formale Betrachtung dieser Proben lehrt uns, daß die Saibara-Strophe aus acht Versen besteht, einer Verszahl, die eventuell durch Wiederholung einzelner Zeilen aufgebracht wird. Die Zählung der Silben in den Versen läßt das ungleichmäÙig durchgeführte Prinzip der Abwechslung von kürzeren und längeren Versen zu 5 und 7 Silben erkennen, also den Rhythmus, der sich seit der Zeit der archaischen Poesie zu immer größerer Reinheit entwickelte. Lied I hat 5, 9, 5, 7, 5, 7, 5, 6; Lied II 6, 7, 8, 7, 4, 7, 8, 7; Lied III 5, 7, 7, 7, 8, 7, 8, 7 Silben, wobei man besonders beachte, daß in Nr. I alle Verse von ungerader Zahl 5 Silben und in Nr. II und III alle Verse von gerader Zahl 7 Silben enthalten, so daß sich je eine Hälfte des Prinzips als streng beobachtet darstellt. Die metrischen Ungleichheiten des Textes waren wahrscheinlich beim Singen weniger fühlbar.

Die Saibara, ebenso wie eine andere Art damals beliebter Gesänge, die Rō-ei, bekommt man noch jetzt in den Gagaku-kwai, »Versammlungen [zur Pflege] klassischer Musik« zu hören. Die Rōei, wörtlich »schöner Gesang«, sind ursprünglich Verse aus chinesischen Gedichten« (shi-fu), die in sino-japanischer Übersetzung gesungen wurden; dieselbe Singweise übertrug man dann in der Heian-Zeit auch auf japanische Gedichte (waka) und nannte solche Gesänge ebenfalls Rō-ei¹⁾. Der S. 150 besprochene Dichter Kintō hat uns eine »Sammlung von japanischen und chinesischen Rōei«, Wa-kan Rōei Shū hinterlassen.

Litterarisch viel bemerkenswerter als die Kagura und Saibara ist die gegen Anfang der Heian-Periode entstandene Gattung der Ima-yō Uta, »Lieder in moderner Weise«. Sie werden ihren Namen deshalb bekommen haben, weil sie von der früher üblichen Liederform abweichen, nämlich aus einer vierzeiligen Strophe bestehen; jede Zeile enthält zwei Halbverse, der erste zu sieben, der zweite zu fünf Silben. Die rhythmische An-

¹⁾ »Ein japanisches Lied singen« heißt: uta wo utau, aber »ein chinesisches Lied singen« wird nicht durch shi wo utau, sondern shi wo gin-zuru ausgedrückt, wörtlich: »ein Shi winseln«; der seltsame Ausdruck kommt wohl daher, daß man bei dieser Singart die Stimme quetscht.

ordnung $\overbrace{7-5}$ $\overbrace{7-5}$ ist auch eine Neuerung gegen den alt-japanischen Rhythmus $\overbrace{5-7}$ $\overbrace{5-7}$, den wir auf S. 16 f. beschrieben haben. Selten sind Strophen von fünf Zeilen, ebenso selten Verse mit überzähligen oder minderzähligen Silben. Sie wurden teils mit, teils ohne Begleitung von Musikinstrumenten gesungen. Auch sprachlich weichen sie von den üblichen Regeln ab: sie bedienen sich nicht nur des als klassisch anerkannten Vokabulars, sondern nehmen auch moderne Ausdrücke und chinesische, ja sogar sanskritische Wörter auf.

Die Ima-yō Uta sind buddhistischen Ursprungs; deshalb haben auch alle Lieder, welche der ersten Entwicklungsstufe angehören, einen buddhistischen Beigeschmack und sind von Mönchen gedichtet. Als ältestes uns erhaltenes Gedicht dieser Art können wir das auf S. 59/60 angeführte Iroha Uta des Mönches Kōbō Daishi betrachten. Das folgende buddhistische Ima-yō ist gegen Ende der Heian-Zeit von Taira no Yasuyori gedichtet und der Gottheit Kumano Gongen¹⁾ zugeeignet, als der Verfasser wegen Teilnahme an einer Verschwörung gegen Taira no Kiyomori nach der Insel Kikai ga Shima verbannt worden war. Es hat fünf Zeilen, also zehn Halbverse:

An Kumano Gongen.

„Gestalt sowohl als Sinn
Sind wandelbar, o weh!
Die Tränen, die mir niederrollen,
Wie Wasser sind sie eines Wasserfalls.
O möchten sie zum Teiche werden,
Wo wunderbarer Lotus des Gesetzes²⁾ wächst,
Und du, [o Gongen], auf dem Schiffe der
Verheißung fährst
Mit eingestofsner Ruderstange,
Und uns, die Untersinkenden,
Aufnimmst zu dir!“

Die nächsten beiden gehören zwar nicht mehr der Heian-

¹⁾ Unter Gongen versteht man eine Inkarnation Buddhas. Kumano Gongen wird verehrt in den drei Tempeln Hongū, Shingū und Nachi der Provinz Kumano (anderer Name der Provinz Kii). Vgl. Murray's Handbook, 6th edition, p. 384.

²⁾ Gesetz Buddhas.

Zeit an oder sind uns wenigstens erst in späteren Werken überliefert; ihr Inhalt ist jedoch so charakteristisch, daß wir sie hier zitieren zu müssen glauben:

Hotoke mo mukashi wa Bompū¹⁾ nari
Warera mo tsui ni wa Hotoke nari
Izure mo busshō Gu seru mi wo
Hedatsuru nomi koso Urameshikere.

»Selbst Buddha war vor Zeiten nur ein Mann gemeiner Art,
Und wir auch werden schließlich noch zur Buddhaschaft eingehen.
Uns selbst ist allen von Natur Buddha-Charakter eigen,
Es schmerzt uns nur, daß wir getrennt vom Jenseits sind hienieden.«

(Aus dem Heike Monogatari.)

Jūman okudo no Kuni-guni wa
Umi-tsuchi hedatete Tōkeredo,
Kokoro no michi no Nao kereba
Tsutomete itaru To koso kike.

»Die Länder alle jener Welt,
Durch Erd' und Meer getrennt zwar sind sie fern uns;
Doch wenn der Weg des Herzens ist gerade,
So wisse, daß es sie²⁾ gewiß erreicht.«

(Aus dem Jikkinshō.)

In der buddhistischen Kirche gibt es sogenannte Bon-san, »Sanskrit-Lobhymnen« auf Buddha, sodann eben solche Lieder in chinesischer Sprache, die Kan-san, »chinesische Lobhymnen«, heißen. In Analogie dazu haben nun die japanischen Mönche Hymnen in japanischer Sprache, Wa-san, gedichtet, die in ihrer schwermütigen Vortragsweise einen tiefen Eindruck auf das Gemüt des Hörers machten. Mit der Ausbreitung des Buddhismus wurden auch die Wa-san im ganzen Volke bekannt und beliebt und gestalteten sich zu dem, was wir eben Imayō-uta nennen. Die buddhistische Tendenz der älteren Lieder erklärt sich so von selbst. Aber gerade der Umstand, daß sie allgemeine Verbreitung fanden und einen immer mehr volkstümlichen Charakter annahmen, hat sie inhaltlich in eine andere Bahn geleitet und dem Buddhismus entfremdet. Natur und Liebe wurden nach und nach die Hauptgegenstände der Imayō,

¹⁾ Die gesperrt gedruckten Textwörter sind chinesische Lehnwörter.

²⁾ Jene Welt, die Buddhawelt.

und gleichzeitig mit der Änderung ihres Charakters verloren sie an Boden bei der vornehmen Gesellschaft, die ja, wie wir sahen, solche Themata lediglich im 31 silbigen Uta behandelte. Schon im zwölften Jahrhundert wurden sie vorzugsweise von professionellen Sängerinnen und Tänzerinnen, *Shira-byōshi*¹⁾, gepflegt, wie wir aus den Romantischen Historien, z. B. dem *Heike Monogatari*, erfahren²⁾, und schlugen oft einen derberen Ton an. Das moderne Liedchen der Tokugawa-Zeit ist aus dem *Imayō* hervorgegangen.

Beispiele für das nicht-buddhistische *Imayō* aus älterer Zeit:

Der *Hōrai-zan*³⁾.

•Auf dem Berge *Hōrai-zan* Sind tausend Jahre vergangen,
Tausend Herbste und Myriaden von Jahren hintereinander.
So nisten die Kraniche Auf den Ästen der Kiefern,
Und auf den Felsen Spielen die Schildkröten.•

(Verfasser unbekannt.)

Sugawara no Michizane (siehe S. 128 f.) hat außer *Shi* und *Uta* auch *Imayō* gedichtet. Der obligate Pflaumenbaum wird dabei nicht vergessen:

Junges Gemüse.

•In meinem Garten der Pflaumenbaum,
Vom Wind ward er durchstrichen;
Mit Frühlingspracht bedeckt sich
Der Berg, den ich bewohne.
Der Schnee des Reisfelds vor dem Tor
Ist hie und da geschmolzen,
Und auf den Äckern kann man schon
Die jungen Sprossen pflücken.•

¹⁾ Aus *shira* »weiß«, *hyōshi* »Takt«. Die *Shirabyōshi*-Tänzerin ist immer als Mann verkleidet, mit *Eboshi*-Mütze, *Suikan*-Kleid und Schwert. In Zeitungen usw. werden die modernen Geisha oft *hyōshi* genannt, z. B. *Kane-byōshi* die Sängerin Kane. Die Etymologie von *Shirabyōshi* wäre demnach »die weisse, nach dem Takt Tanzende«.

²⁾ Das *Heike* erzählt unter anderem wie *Kiyomori* die Tänzerinnen *Giwō* und *Gijo* zu sich rufen und sich von ihnen Lieder vortragen liefs.

³⁾ Der Berg des Elysiums. Kraniche, Kiefern, Schildkröten sind sämtlich Symbole endlosen Lebens. Die Kraniche sollen ein Alter von tausend, die Schildkröten ein Alter von zehntausend Jahren erreichen, worauf der zweite Vers anspielt.

Das folgende Imayō des Priesters Jichin (gest. 1220), in reiner klassischer Sprache abgefaßt, hat in die Schulliederbücher, Shōka-sho, der Gegenwart Aufnahme gefunden:

Haru no yayoi no Akebono ni
Yo-mo no yamabe wo Miwataseba
Hana-zakari ka mo Shirakumo no
Kakaranu mine koso Nakarikere.

»Wenn ich beim Morgengrauen im dritten Monat des Lenzes
Rings umher überschaue die Berglandschaft, [was gewahr' ich?]:
Siehe, da ist kein Gipfel, wo weiße Wolken nicht hingen,
Gleich als ständen die Bäume der Berge in üppigster Blüte.«

Ein weiteres Beispiel findet der Leser noch in dem ersten, aus dem Heike Monogatari übersetzten Abschnitt. Leider haben die offiziellen Gedichtsammlungen die Imayō-uta ganz unberücksichtigt gelassen, was sehr zu bedauern ist; denn einerseits ist ihnen die nötige Kürze eigen, die nun einmal der japanische Genius vom Liede verlangt, andererseits haben sie aber doch Umfang genug — fast den doppelten eines Tanka —, um den Dichter nicht allzusehr zu beschränken; zudem leiden sie nicht unter dem unvernünftigen, geisterstickenden Regelzwang des klassischen Uta. Eine kritische Auslese aus den in allerhand Büchern verstreuten Imayō würde manches hübsche, poetische, inhaltlich interessante Stück zutage fördern.

B. Nachklassische Zeit und Verfall der höfischen Litteratur.

Kamakura- und Muromachi-Periode, 1186—1601.

18. Schicksale der Litteratur im Zeitalter der Bürgerkriege.

Unter der Kamakura-Periode verstehen wir die Zeit von der Begründung der Militärregierung in Kamakura durch Minamoto Yoritomo, 1186, bis zum Versuch des Kaisers Go-Daigo, die kaiserliche Macht wiederherzustellen, 1233. Nach der Vernichtung der Taira-Familie war es Yoritomo gelungen, die ganze Zivil- und Militärgewalt in seiner Hand zu vereinigen, indem er sich 1186 zum Sōtsui-hōshi, »Polizeiminister«, 1192 zum Sei-i Tai-Shōgun, »die Barbaren unterwerfender Großfeldherr«, abgekürzt Shōgun, in der Bedeutung von Hausmeier, ernennen ließ. Von Kamakura aus, das er sich in Ostjapan, fernab von der Hauptstadt Kyōto, zum Sitz erkoren hatte, regierte er die 66 Provinzen des Landes durch von ihm selbst ernannte Beamte, und dem Kaiser verblieb, wie einst den letzten fränkischen Königen, nur der äußere Schein der Macht. Fast siebenhundert Jahre hat sich das von Yoritomo begründete System gehalten, dem Kaiser in Kyōto als dem scheinbaren Inhaber und Spender aller Macht und Ehren theoretisch die höchste Ehrfurcht zu bezeigen, ihm dabei aber nicht ein Atom von Einfluß auf die Regierungsgeschäfte zu erlauben. Schon 1219 starben Yoritomos direkte Nachkommen infolge der Ermordung Sanetomos, des dritten Shōguns, aus, und nun beobachten wir das merkwürdige Spiel, daß Sanetomos Nachfolger, zwei Fujiwara und fünf kaiserliche Prinzen, ebenso Schattenshōgune werden, wie die Kaiser Schatten-

kaiser geworden waren. An ihrer Statt nahmen nämlich Glieder der Hōjō-Familie, welche das Amt des Shikken oder Oberministers unter sich vererbten, die Zügel der Regierung sehr energisch in die Hand. Ein Hōjō war es, Tokimune, welcher den erfolgreichen Widerstand gegen die beiden Invasionen der Mongolen unter Kublai-Khan leitete. 1233 wurden die Hōjō durch den kaisertreuen General Nitta Yoshisada ausgetilgt. Den Hof in Kyōto hatten sie kurz gehalten, aber dem Volke einen mehr als hundertjährigen Frieden geschenkt, in dem die Litteratur gedeihen konnte. Auch erwarben sie sich ein großes Verdienst durch Gründung der Bibliothek zu Kanazawa, unweit der jetzigen Hafenstadt Yokohama, im Jahre 1316. Von überall her wurde eine Unmenge chinesischer und japanischer Bücher dort zusammengetragen und jedem Wissensdurstigen die Benutzung gestattet. Im großen und ganzen muß man sagen, daß die Gelehrsamkeit in dieser Periode schon stark im Rückgange begriffen war. Unter den Vornehmen der Residenz war die Zahl derjenigen, welche das Chinesische vollkommen beherrschten, allmählich recht klein geworden; da man aber das Chinesischschreiben nicht aufgab, so trat ein ganz eigentümlicher Stil ins Leben, ein korrumpiertes Chinesisch mit eingeflicktem Japanisch. Zahlreiche Dokumente und Bücher verschiedener Art, wie das Azuma-kagami, das Historienbuch der Kamakura-Zeit, sowie die ganze dokumentarische Briefschreiberei jener Zeit sind in diesem Stil abgefaßt. Die Krieger hatten natürlich weder viel Zeit noch Lust zum gelehrten Betriebe; so blieben nur die Bonzen als eigentliche Träger der Wissenschaften übrig — dieselbe Erscheinung wie im europäischen Mittelalter. Aber nicht nur die Gelehrsamkeit pflegten sie: auch viele Dichter und Schriftsteller gingen aus ihren Kreisen hervor, und dem ganzen Geiste der Zeit drückten sie ihr Gepräge auf. Buddhistischer Pessimismus, Klagen über den Unbestand alles Irdischen, Hinweise auf das ewige Auf und Ab in Macht und Niedergang, Gedanken der Weltflucht erfüllen die Litteratur. Zahlreiche neue Sekten entstanden, die einen, z. B. die Jōdo, Jōdo-Shinshū und Hokke-Sekten, mehr für das gewöhnliche Volk berechnet und versuchend, durch die oft wiederholten Stofsgebete *Namu Amida Butsu*, »Verehrung sei dem unendlichen Buddha!« und *Namu Myōhōrenge-kyō*, »Verehrung dem Sutra des Lotus des wunderbaren Gesetzes!« sich

Einlaß ins Paradies zu erzwingen; andere, wie die Zen-Sekte, auf die heiligen Sutra verzichtend und den Schwerpunkt in die Läuterung des Herzens durch Meditation (Zen = Skr. dhyāna) legend. Die letztere Richtung fand auch bei der Kriegerkaste Anklang und hat im Laufe der Zeit einen außerordentlich großen Einfluß auf innere wie äußere Lebensverhältnisse ausgeübt, auf Sitten, Kleidung, Nahrung, Wohnung, Kunst und Litteratur. Man bezeichnet den einfachen, grüblerischen, mysteriösen, herben Geist dieser Richtung als den Zemmi oder Zen-Geschmack.

Welch ein Umschwung war in verhältnismäßig kurzer Zeit eingetreten! In der Blütezeit der Heian-Periode muntere Hofdamen als Trägerinnen der Litteratur in üppig verschwenderischer Umgebung, in den schönen Palästen und Gärten der Kaiserstadt; jetzt in Wald und Feld hausende melancholische Mönche und Einsiedler im Vordergrund. Und noch ein Gegensatz mehr: die weiblich-weichliche Feinheit und Eleganz verschwindet; ein gröberer, aber kräftigerer Ton kommt auf. Das machte die Aufnahme eines neuen Stoffgebietes, das sich fortan der größten Beliebtheit erfreuen sollte: der Taten, Kämpfe, Triumphe und Leiden der tapferen Krieger Japans. Wie im Nibelungenlied, Gudrunlied usw. unsere deutschen Sänger des Mittelalters den Mut und die Mannentreue unsrer Vorfahren preisen, so singen die epischen Dichtungen der Kamakura-Zeit das Lob der Männer, die sich in den Vernichtungskämpfen der Taira und Minamoto auszeichneten und das seitdem immer hochgehaltene Samurai-Ideal in sich verkörperten. Nach der Abwehr der Mongolengefahr hatte das nationale kriegerische Selbstbewußtsein einen Höhepunkt erreicht, so daß es uns nicht wundernehmen darf, wenn das Wohlgefallen an den im Geiste der Heian-Monogatari geschriebenen, gefühlsweichen Hof- und Familiengeschichten dem Geschmack für die derbere Kost der Schlachtenschilderungen wich. Mit den inneren Wandlungen ging eine formelle Veränderung Hand in Hand: die Umbildung der Sprache. Was wir am Ende des siebenten Kapitels angedeutet haben, ging jetzt in Erfüllung. Das Chinesische hatte seine bevorzugte Stellung neben oder über dem Japanischen, seine Sonderexistenz als Sprache der Gebildeten, fast ganz verloren; chinesisches Wesen und damit chinesisches Sprachgut war aber zu tief in alle Verhältnisse, in das geistige Leben der Nation eingedrungen, um daraus wieder

ohne vollständigen Bankerott eliminiert werden zu können. Es blieb nichts anderes übrig, als den chinesischen Sprachkörper zu sezieren, die einzelnen Elemente je nach Bedürfnis zu übernehmen und ihnen in der eigenen Sprache zu neuem Leben zu verhelfen. Dies geschah in ähnlicher Weise wie bei der Einverleibung des Französischen in das Angelsächsische. Satzbau und grammatische Flexion blieben durchaus japanisch, der Wortschatz aber konnte unbegrenzt durch Entlehnungen aus dem chinesischen Vokabular bereichert werden. Für den japanischen Sprachgebrauch wurde jedes chinesische Wort oder Kompositum als ein Nomen angesehen, man konnte ihm aber durch Zufügung von Hilfswörtern die Funktion eines Adjektivs, Adverbs oder Verbums geben. Auch zahlreiche Sanskritwörter, freilich meist bis zur Unkenntlichkeit entstellt, wie Zen aus Dhyāna, fanden durch Vermittlung des Buddhismus Aufnahme sowohl in die gesprochene als in die Schriftsprache. Die Beimischung der fremden Bestandteile machte sich schon in der letzten Heian-Zeit schüchtern bemerkbar und blieb unbedeutend, solange die Pflege der Litteratur in den bisherigen Händen verharrte; als aber jetzt aus anderen Kreisen der Bevölkerung neues Blut in die Schriftstellerzunft strömte, wurde der Zuwachs augenfällig. Die Schlachtenepen sind bereits in der Sprache geschrieben, welche man mit dem Ausdruck Wakan-konkō-bun, »vermischte Schreibweise aus Japanisch und Chinesisch«, zu bezeichnen pflegt, und die in vielerlei Abstufungen unter dem Hervortreten bald dieses, bald jenes Elementes das Ausdrucksmittel der spätmittelalterlichen und modernen Litteratur und weiterhin die moderne Umgangssprache geworden ist. Wo es sich um die Darstellung des Feinen, Zarten, Eleganten, Gemütvollen handelte, bediente man sich in jenen Schilderungen mehr eines reinen Japanisch, untermischt mit buddhistischer Phraseologie; wo man aber einen kraftvollen, ja heroischen Ton anschlagen wollte, da gab das kurz und hart klingende Chinesisch das gewünschte Kolorit. Eine eingehende Charakteristik der Sprachentwicklung, so sehr dieselbe mit der Litteraturentwicklung in inniger Beziehung steht, müssen wir uns hier, wo wir eine Kenntnis des Japanischen nicht voraussetzen, versagen; doch glauben wir dem Leser eine klare Vorstellung von der Mischung der beiden Sprachen geben zu können, indem wir einen Text reproduzieren, dessen japanische Wörter in ge-

wöhnlichen Typen, die chinesischen Lehnwörter aber in Kursivschrift gedruckt sind.

Wir wählen zwei Briefe von berühmten Autoren aus — nicht dokumentarische Schreiben, denn diese wurden in korruptem Chinesisch mit japanischer Beimengung abgefaßt, sondern sozusagen litterarische Briefe, deren Grundtext japanisch mit chinesischer Beimengung ist. Die beigefügte wörtliche Übersetzung wird willkommen sein, da sie einen kleinen Einblick in die gesellschaftliche Verkehrsweise der damaligen Menschen gibt. Der erste Brief stammt aus dem Briefsteller *Teikin-ōrai* (Hauslehre-Briefwechsel) des Bonzen Gen-e (spr. Genne), der vor der Restauration viel als Musterbuch benutzt wurde; der zweite ist von dem berühmten Liederdichter *Teika* geschrieben.

I. Brief des Priesters Gen-e:

Haru no hajime no on-yorokobi *kihō* ni mukatte mazu iwai-mōshi-sōrai owannu. *Fūki* mambuku na wo motte *kōjin kōjin*. Somosomo toshi no hajime no *chōhai* wa *sakujitsu gwansan* no tsuide wo motte isogi-mōsu-beku no tokoro hito-bito ne-no-hi no asobi ni kari-moyōsaruru no aida omoi-nagara *ennin* su. Tani no uguisu noki no hana wo wasure, sono no *kochō* no hikage ni asobu ni nitari sukoburu *hon-i* ni somuki sōrai owannu. Hatamata *yōkyū* suzume-koyumi no *shōbu* kasagake kogushi no *kwai* kusajishi maru-mono no asobi *sa-zan-ku* no tabasami yatsumato *tō* no *kyokusetsu kinjitsu* uchi-tsuzuki kore wo *kei-ei* su. *Jinjō* no ite hase-hiki no *tassha shōshō goyūin* atte, oboshimeshi-tachi-tamawaba *hommō* nari. *Shinji* ōshi to iedomo, *sankwai* no tsuide wo *go sen ga tame*, kuwashiku *fugō* ni atawazu. (*Kyōkyō kingen*¹⁾).

Übersetzung: »Die herzlichsten Glückwünsche zum Neuen Jahre spreche ich Ihnen hierdurch aus. Den Gratulationsbesuch bei Hofe hätte ich schon am ersten oder dritten zeitig abstatten sollen, aber von anderen zu einer Lustpartie am Tage der Ratte aufgefordert, habe ich ihn trotz des besten Willens versäumt. Dies kommt mir ebenso [unnatürlich] vor, als ob die Nachtigallen im Tale die Blüten, die unsern der Traufe [meines Daches wachsen], vergessen, oder die Schmetterlinge im Garten statt in der Sonne sich im Schatten tummeln wollten. Das ist gar nicht meine eigentliche Absicht gewesen. Übrigens veranstalten wir demnächst allerhand Arten von Bogenschiessen, als da

¹⁾ Der Brief ist ausschließlich mit chinesischen Zeichen geschrieben; die sehr schwierige Lesung ist nach den besten Autoritäten festgestellt worden. Der zweite Brief ist mit chinesischen und japanischen Kana-Zeichen geschrieben.

sind: Wettschießen mit Jōkyū und kleinen Sperlingsbögen, Schießen nach Strohütten, Pfählchen-schießen, Schießen nach einem künstlichen Hirsch im Gebüsch, Rundscheiben-schießen, — — — (?) usw. Es wäre uns überaus lieb, wenn Sie einige ordentlich ausgebildete Bogenschützen und gewandte Kampfspieler auffordern und sich mit ihnen zu uns bemühen wollten. Ich hätte noch vieles zu berichten, das alles jedoch mündlich...

Mit hochachtungsvoller Verehrung.

— — — —

II. Brief des Dichters Teika:

Mai-tsuki no on-hyakushū yoku-yoku haiken seshime-sōraenu. Oyoso kono tabi no on-uta makoto ni arigatō mi-mōshi-sōraeba, *nenrai* oroka naru kokoro ni katajike naki ōse no inamigatasa bakari wo kaerimi-sōrō tote, wazuka ni *senjin* mōshi-oki-sōraishi, *teikun* no katahashi wo mōshi-sōraeki. Sadamete *kōsei* no warawaregusa mo shigeri zo sōrōran naredomo, ... *sadō* no koto-domo shirushi tsuke-sōrō. Ai-kamaete *gaiken* ni oyobu bekarazu sōrō. *Daitai gurō* ga *nenrai* no *shūri* no michi tada kono *jōjō* no hoka wa mattaku *ta* no *yōi* naku sōrō. *Zuibun shintei* wo nokosazu kakitsuke haberi. Kanarazu kono michi no *gammoku* to oboshimeshite *goran* zerare sōrō beku sōrō. Ana kashiko ana kashiko.

Übersetzung: »Ihre monatlichen Hundert Gedichte habe ich genau durchgesehen. Die diesmaligen sind wirklich schön. Für die mir seit Jahren erwiesene Gunst Ihnen zu Dank verpflichtet und Ihren einnehmenden Worten nicht widerstehen könnend, habe ich einen Teil der von meinem seligen Vater vererbten Lehre [der Dichtkunst] aufgeschrieben. Zwar fürchte ich, daß ich mich dadurch der Spottlust der Nachwelt aussetzen könnte, ... habe ich doch kaum maßgebliche Gedanken notiert. Bitte, zeigen Sie es ja keinem anderen. Die Lehre, die ich seit Jahren gepflegt und geprüft habe, ist im wesentlichen außerhalb dieser Artikel nicht zu suchen. Ich glaube das ganze Geheimnis so ziemlich enthüllt zu haben und möchte Sie bitten, es als den Kern dieser Lehre betrachten zu wollen.«

In der Sprache dieser Briefe erkennen wir auf den ersten Blick das Prototyp des bis in die moderne Zeit gebrauchten Briefstiles, des sogenannten Sōrō-Stiles, der wie ein Anachronismus in die Gegenwart hereinragt und den zu beseitigen und durch eine dem modernen Sprachgebrauch angepaßtere Schreibweise zu ersetzen, erst in jüngster Zeit versucht wird. Außer dem oben genannten Teikin-ōrai des Priesters Gen-e sind noch ein Yūgaku¹⁾-ōrai desselben Verfassers, sowie Briefsammlungen

¹⁾ Aufenthalt in einer Stadt zu Studienzwecken. *Ōrai*, hier im

von Fujiwara Yoshitsune, Priester Shiren usw. aus jener Zeit vorhanden.

Nach dem Zusammenbruch der Hōjō war für kurze Zeit die Regierungsgewalt in den Händen des Kaisers Go-Daigo vereinigt. Da dieser prachtliebende Fürst aber die freigewordenen Lehen an Höflinge und Frauen verschenkte, statt die Krieger, welche die Wendung der Dinge herbeigeführt hatten, ihrer Erwartung gemäß reichlich zu belohnen, und der Luxus des Hofes dem Volke schwere Steuern auferlegte, entstand bald wieder allgemeine Unzufriedenheit, und viele ersehnten die frühere Militärherrschaft zurück. Unordnung und Aufstände folgten. Ashikaga Taka-uji nutzte die Wirren aus, erklärte sich selbst 1335 zum Shōgun, setzte im folgenden Jahre Go-Daigo ab und ernannte einen Gegenkaiser. Von dieser Zeit bis zum Jahre 1392 haben wir in Japan immer zwei Kaiser: einen vom Shōgun ernannten in Kyōto, als Kaiser der Norddynastie bezeichnet, und einen in Yoshino oder anderen kleinen Orten Yamatos regierenden, den Kaiser der Süddynastie. Man nennt diese Epoche deshalb die Zeit der Nam-boku-chō, »der Höfe des Südens und Nordens«. Ein Ausgleichsvertrag machte im Jahre 1392 dem unfruchtbaren Zwist ein Ende. Die von Taka-uji begründete Shōgunatsherrschaft hatte ihren Sitz in einem Palaste der Muro-machi Straße in Kyōto, aus welchem Grunde man diese Regierungsära, die unter 15 Shōgunen bis zum Jahre 1573 dauerte, als Ashikaga- oder als Muromachi-Periode bezeichnet. Der letztere Ausdruck hat auch allgemeine Aufnahme in die Litteraturgeschichte gefunden, wobei aber zu bemerken ist, daß ihre den Begriff insofern erweitert, als sie die darauffolgenden etwa dreißig Jahre, in denen die großen politischen Machthaber Ota Nobunaga und Hideyoshi auftreten, bis zur Begründung des Tokugawa-Shōgunats unter Ieyasu 1601 mit einbegreift, weil bis dahin dieselben litterarischen Zustände obwalten.

In den ersten Jahrzehnten vermochten die Ashikaga, wenn auch nicht in den Provinzen, so doch wenigstens in der Hauptstadt einigermaßen Ordnung zu halten, und es kam wieder eine üppige Zeit für die Residenzler mit Pflege von Litteratur, Kunst

Sinne von Briefwechsel gebraucht, bedeutet eigentlich Gehen und Kommen.

und vornehmen gesellschaftlichen Spielen, z. B. Teezeremonien (cha no yu) am Hofe des Shōguns, Errichtung kostbarer Bauten, wie der Tempel des Goldnen und des Silbernen Pavillons (Kinkaku-ji und Ginkaku-ji) in Kyōto usw. Besonders unter Yoshimasa (reg. 1449—1472) blühten Malerei und Skulptur; 1439 wurde auch die seit langem in Verfall geratene Gelehrtschule in Ashikaga in der Provinz Shimotsuke wiederhergestellt und reichlich dotiert; Bücher, deren Zahl inzwischen gering geworden war, wurden aus China und Korea gekauft und den Bibliotheken einverleibt. Zwar gingen in den folgenden Bürgerkriegen, die bis ans Ende des sechzehnten Jahrhunderts fast ununterbrochen das Land verwüsteten, unzählige Schätze an Büchern und Manuskripten verloren, besonders in dem elfjährigen sogenannten Ōnin-Kriege (1467—1477), wo die Hauptstadt in eine Wüste verwandelt ward, Häuser und Tempel allenthalben in Flammen aufgingen. Bücher und Kunstschatze roh vernichtet oder verzettelt wurden; aber in Ashikaga ist glücklicherweise manches seltene Werk, das sogar in China nicht mehr existiert, gerettet worden.

Es ist begreiflich, daß eine Zeit, wo eine Reihe von Bürgerkriegen ungefähr zwei Jahrhunderte hindurch das Land mit Kriegslärm erfüllte, wo Adel, Bürger und Bauern sich nie sicher ihres Besitzes erfreuen konnten, im allgemeinen den Wissenschaften und Musen nicht hold war, daß vielmehr eine geistige Verrohung eintreten mußte. Wir können den Maßstab dafür aus den Folgen des Dreißigjährigen Krieges für Deutschland entlehnen. Die kulturellen und künstlerischen Bestrebungen einzelner Männer nehmen sich darinnen wie Oasen in einer Wüste aus. Waren die Bonzen schon in der Kamakura-Periode die Hauptvertreter der Gelehrsamkeit, so wurden sie in der Muro-machi-Zeit fast ihre ausschließlichen Repräsentanten. Aber auch sie leisteten wenig genug. Denn der alte hohe Geist der Streb-samkeit und der religiöse Eifer gingen um so mehr in die Brüche, als die Priesterschaft verweltlichte, einem genüßstüchtigen, ausschweifenden Leben sich hingab, an allen politischen Intrigen teilnahm, den Panzer über die Mönchskutte zog und mit dem eisernen Schwert statt mit Geisteswaffen kämpfte. Zu einer wahren Landplage wurden die rauflustigen Mönche. Verhältnismäßig wenige bildeten eine Ausnahme, aber diesen wenigen gebührt darum doppelte Ehre. Eine neue Litteraturgattung, das

eigenartigste Erzeugnis der Muromachi-Periode, nämlich das lyrische Drama, verdankt ihnen Entstehung und Pflege.

19. Die Lyrik und die Reichsanthologien.

Die vorstehenden allgemeinen Bemerkungen über die Zustände in der Kamakura- und Muromachi-Zeit nahmen bloß auf die eingetretenen Veränderungen Rücksicht. Aber trotz des Neuen, das zum Vorschein kam, war das Alte noch nicht tot. Neben der neuen Epik, als dem Ausdruck des herrschenden Geistes der Gegenwart, ging noch eine Nachblüte der bisherigen Monogatari einher: in der Lyrik vollends lebten die bisherigen Auffassungen und Formen und die klassische Heian-Sprache weiter fort. Der Hofadel der Hauptstadt hatte jetzt, nach Verlegung der Regierungsgeschäfte nach Kamakura, gar nichts mehr zu tun und konnte sich ganz der Pflege seiner litterarischen Neigungen hingeben. Das ganze Interesse konzentrierte sich auf das Kurzgedicht, das Uta; Langgedichte wurden nur in vereinzelten Fällen von Jichin, Teika und einigen anderen ohne sonderlichen Erfolg gepflegt. Allen voran förderten die Kaiser Go-Toba (1184—1198, † 1239), Tsuchi-Mikado (1199—1210, † 1231) und Juntoku (1211—1221, † 1242), welche im Jahre 1221 vereint den vergeblichen Versuch machten, die Hōjō zu stürzen und dafür in die Verbannung wandern mußten, die Liederdichtung; noch in seinem Exil auf der fernen Insel Oki nahm Go-Toba an der Kompilation der Sammlung Shin-Kokinshū lebhaften Anteil. Die Dichterbehörde Waka-dokoro¹⁾ wurde wieder eingerichtet; eine Anzahl der berühmtesten Dichter, die Japan hervorgebracht hat, sammelte sich um die gekrönten Häupter: der Staatsrat Sada-ie (chin. Teika), Ietaka (chin. Karyū), Rat Masatsune, die Bonzen Jakuren und Jichin, die auch als Malerin berühmte Prinzessin Shokushi, die dritte Tochter des Kaisers Go-Shirakawa. Auch die Kriegerkaste stellte ihre Vertreter: der dritte Shōgun von Kamakura, der 1219 ermordete Sanetomo, wird als einer der besten Lyriker geschätzt.

Liederturniere, Uta-awase²⁾, waren um diese Zeit häufiger

¹⁾ Vgl. S. 148.

²⁾ Vgl. S. 134 ff.

und wurden mit heifserem Eifer ausgefochten als je zuvor; manchmal safs man mehrere Tage über der Beurteilung eines einzigen Gedichtes von einunddreifsig Silben. Bemerkenswerte Turniere fanden statt in den Jahren 1191, 1200, 1201, 1202, 1206, 1214, 1216, 1217, 1231, 1232, 1236, 1251, 1265, 1275, 1295 usw. Beim sogenannten Sengohyaku-ban Uta-awase, »1500gängiges Liederturnier« des Jahres 1201, dichteten 30 Personen je 100 Lieder, also 3000 Gedichte in 1500 Gängen, wobei als einer der Schiedsrichter der Exkaiser Go-Toba fungierte; die Lieder wurden zu einer zwanzigbändigen Sammlung vereinigt. Beim Rō-nyaku Gojisshū Uta-awase, dem »Fünfzig Lieder-Wettkampf zwischen Alten und Jungen« desselben Jahres standen fünf ältere Männer fünf jungen Personen gegenüber, unter den ersteren Teika, unter den letzteren Kaiser Go-Toba¹⁾ und die Edeldame Kunai-Kyō; jeder hatte 50 Lieder zu dichten, so dafs 250 Gänge mit 500 Gedichten dabei herauskamen. Das Turnier von 1295 war ein Meisho-e Uta-awase, in dem Bilder berühmter Ortschaften zum Thema genommen wurden. Als Unterarten erwähnen wir die Ji-ka Awase, »Wettkämpfe mit eigenen Gedichten«, wo eine Person über dasselbe Thema zwei Lieder zu liefern hatte, und die Shii-ka Awase, »Wettkämpfe chinesischer gegen japanische Gedichte«, über den gleichen Gegenstand. Die Turniere haben die formelle Geschicklichkeit sehr gefördert, aber der Poesie selbst haben sie den empfindlichsten Schaden getan. Seit Ende der Heian-Zeit gehörte es zur notwendigsten Bildung einer Person, die in den besseren Kreisen verkehren wollte, dafs sie in der klassischen Dichtung beschlagen war, namentlich die Lieder des Kokinshū möglichst auswendig wufste. Indem man nun, sei es in Gesellschaft oder für sich selbst, Uta dichtete, nahm man gewöhnlich irgend eines der auswendig gelernten alten Gedichte als Basis und modelte den darin enthaltenen Gedanken etwas um, gofs also nur alten Wein in neue Schläuche. Inhaltlich Neues, neue Stoffe oder Situationen kamen nur selten zutage, die Erfindungskraft schien wie gelähmt. Jeder glückliche Einfall eines alten Dichters, wie etwa das Verwechseln der auf einen

¹⁾ War damals erst 21 Jahre alt, denn er war mit 4 Jahren auf den Thron gekommen und mußte als achtzehnjähriger Jüngling abdanken. Teika war 40 Jahre alt.

Pflaumenzweig gefallenen Schneebäumen mit den Blüten der Pflaumen, wird wie ein kostbares Wild durch Tausende von Gedichtshunden zutode gehetzt. Auf solche Weise artete das Dichten einfach in handwerksmäßiges Zusammenflicken aus. Was in den Sammlungen nach der zehnten »Offiziellen« steht, ist fast alles unter der Kritik.

Ungünstig für eine gesunde Entwicklung des Inhalts hat auch, wie wir schon S. 154 andeuteten, die Entstehung der Dichtschulen mit ihren immer schwieriger, komplizierter und manirierter werdenden Regelkodexen gewirkt, deren willkürlichen Aufstellungen man folgen mußte, wenn man das Dichten verstehen wollte. Das Lehrer- und Schülertum nahm gegen 1000 seinen Anfang, aber zuerst in ganz verständiger Weise, ohne alle mysteriöse Geheimlehre. So verehrte Toshinari den Mototoshi, Teika hinwiederum den Toshinari als seinen Lehrmeister. Teika überlieferte seine Kunst seinem Sohne Tame-ie, und von diesem erst leitet sich ein Shihan-ke, »Lehrhaus«, her. Seine drei Söhne Tame-uji, Tame-nori und Tame-suke gründeten jeder für sich eine Schule (Mompä), nämlich die Nijō-, Kyōgoku- und Reizei-Schulen, bekämpften sich gegenseitig, indem jeder allein die echte Lehre vom Uta zu vertreten wähnte, und rühmten sich, eine alleinseligmachende Geheimlehre zu besitzen. Sie behaupteten, schon Toshinari und Mototoshi hätten eine Geheimlehre besessen; ersterer habe sie im Traum von Tsurayuki und dieser wieder beim Beten im Usa-Schrein ebenfalls im Traume von den berühmten Dichtern des Altertums, Hitomaro, Akahito usw., bekommen. So wurde die Dichtkunst durch die »Lehrer« hinfert in spanische Stiefel geschnürt und der Geist gründlich ausgetrieben. Die Beschäftigung mit der Dichtung und die Polizeiaufsicht über deren Gesetze wurde die erbliche Berufstätigkeit der Nachkommen Teikas in derselben Weise, wie die Beschäftigung mit den chinesischen Klassikern den Beruf der Kiyowara-Familie, Jurisprudenz den der Nakahara-Familie, Medizin den der Wage- und Tamba-Familien bildete. Die Einkünfte der »Dichterbehörde« wurden das Monopol seiner Familie. Während die Nijō- und Reizei-Schule sich nicht stark unterschieden, ging die Kyōgoku-Schule, auch Bishamon-dō genannt, ihre eigenen Wege und soll sich namentlich durch ihr Mitglied Tamekane auf scharf getadelte Irrwege begeben haben. Diese Linie starb bald aus, und das

Feld blieb den beiden anderen. Selbstverständlich faßte man auch in diesen Zeiten viele Regelbücher der Poesie (vgl. S. 154) ab. Priester Genshō schrieb ein Shūchū-shō, »Taschenhandbuch«, in 20 Heften, Kaiser Go-Toba ein Kuden, »Mündliche Einweihung«; Teika verfaßte eine ganze Reihe kleiner Lehrbücher, als Waka-shiki, »Liederform«, Eika-taigai, »Grundzüge der Dichtung«, Shūka-tairyaku, »Proben von Mustergedichten«, Waka-teikin, »Privatunterricht im Lied«, Shōfūtaishō, »Handbuch des echten Stils« usw., jedes in einem Bande. Es werden Teika übrigens mehr Bücher zugeschrieben, als er wirklich verfaßt hat, da andere Schriftsteller sich seines Namens gern bedienten, um ihrem eigenen Geschreibsel mehr Autorität zu verschaffen.

Das beständige Anlehnen an die Vorbilder hatte eine weitere wichtige Folge. Es durfte nur immer die überlieferte klassische Sprache gebraucht werden; alle neuen Wörter, Phrasen und Formen waren verpönt. Inzwischen hatte sich aber die lebendige Sprache nicht wenig verändert, besonders durch die Verschmelzung mit dem Chinesischen, die das Veralten und Vergessen vieler japanischer Wörter zur Folge hatte und überhaupt einen gewissen Stillstand in der Fortentwicklung des reinen Japanisch bewirkte. Es entstand mithin eine Kluft zwischen der gesprochenen Sprache und der Sprache der Dichtkunst, als welche die verfeinerte gesprochene Sprache des zehnten Jahrhunderts galt, kurz, eine Trennung zwischen Konversationssprache und Schriftsprache. Der Unterschied zwischen beiden wurde mit der Zeit natürlich immer größer und schließlich so bedeutend, daß man zum Zwecke des Dichtens sich geradezu eine andere Sprache anzueignen hatte.

Die Geschichte der Uta-Dichtung läßt sich, solange es uns an eingehenden Monographien über die einzelnen Dichter und Dichtergruppen fehlt, am besten an der Hand der offiziellen Sammlungen verfolgen. Da die Kaiser gewöhnlich den Ehrgeiz hatten, ihre Regierungsära durch eine Anthologie verewigt zu sehen, so sind außer den schon besprochenen sieben Sammlungen der Heian-Zeit noch weitere neue »Offizielle« in der Kamakura-Periode und fünf, nach anderer Zählung sechs, in der Muromachi-Periode entstanden, so daß wir also im ganzen deren 21 oder 22 besitzen.

Nr. VIII, das Shin-Kokinshū, »Neues Kokinshū«, ist bei weitem die wertvollste Liedersammlung nach dem Kokinshū, ja,

wenn es nicht zu gewagt ist, von dem hergebrachten Urteil abzuweichen, vielleicht sogar die bedeutendste von allen Offiziellen. Sie wurde zur Regierungszeit des Kaisers Tsuchi-Mikado, aber auf Befehl seines Vorgängers, des Exkaisers Go-Toba, von den derzeit berühmtesten fünf Dichtern Minamoto no Michitomo, Fujiwara no Ari-ie, Fujiwara no Sada-ie (Teika), Fujiwara no Ietaka (Karyū) und Fujiwara no Masatsune im Sonderpalast des Exkaisers veranstaltet und diesem am 26. 3. 1205 in einem sauberen Exemplar, auf dickem Torinoko-Papier geschrieben, in Ra-Seiden- einband mit darauf geprägten Kiefer, Bambus, Kranich und Schildkröte, das Ganze in einem Goldlackkasten, dargeboten. Die Zahl der Bände ist wie bei allen anderen zwanzig, doch finden sich Abweichungen in den Gattungen und deren Überschriften. So haben wir hier eine Jingi- und eine Shakyō-Abteilung — Shintō-Götter und Buddhistisches — als Besonderheit. Stofflich bieten die Lieder des Shin-Kokinshū nichts Neues; auch sind darin zahlreiche Lieder aufgenommen, welche den früheren Jahrhunderten angehören, aber in einer der vorhergehenden sieben »Offiziellen« nicht erschienen. In der Technik und in sprachlich-stilistischer Hinsicht machen sich dagegen beträchtliche Veränderungen bemerkbar¹⁾. Würde sich das Uta der gewöhnlichen Wort- und Satzfolge der Prosa bedienen, so wäre bei der Häufigkeit der grammatischen Partikeln und Hilfsverben eine unerträgliche Eintönigkeit die Folge. Dies zu vermeiden, wird die regelmässige Gliederung oft geändert, das Zuvorderst zum Zuletzt gemacht. Konzessive Satzglieder müssen z. B. der Regel nach dem Hauptsatze vorausgehen; im folgenden Uta ist die Stellung aber umgekehrt und sogar das Schlussumverb noch an die Spitze des Ganzen gestellt:

Orarekeri	Abgeknickt sind sie,
Kurenai niou	Die rötlich erglänzenden
Ume no hana,	Blüten der Pflaumen,
Kesa shiro-tae ni	Obgleich heut' morgen, weissem Linnen gleich,
Yuki no fureredo.	Der Schnee herabgefallen.

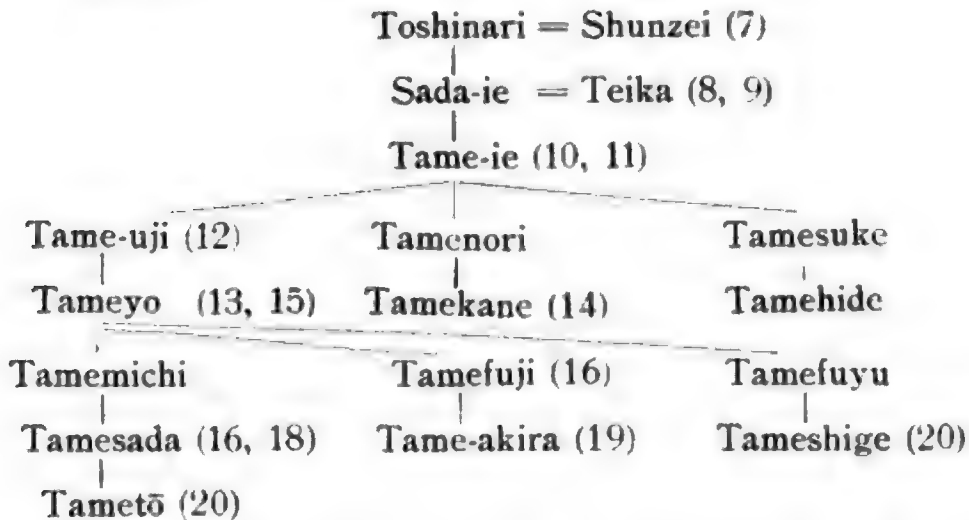
Dergleichen Unregelmässigkeiten sind in der älteren Poesie selten. Eine andere Neuerung ist die Weglassung der Hilfsörter,

¹⁾ Prof. Haga behandelt diesen Gegenstand ziemlich ausführlich in seinen »Zehn Vorlesungen«. Ich gebe die wesentlichen Resultate seiner Forschungen wieder.

z. B. der Endungen *nari*, *keri*, *narukana* und die möglichste Unterdrückung der Partikeln *ni*, *wo* usw., wodurch der Ausdruck kurz und knapp, und das Gedicht trotz seines winzigen Umfanges verhältnismäßig reich an bedeutungsvollen Wörtern wird. Die Weglassung der verbalen Hilfsörter bewirkt häufig den sogenannten Stoffwort-Schluss (*taigen-dome*), bei dem das ganze Gedicht ein Attribut zum letzten Wort ist und somit den Charakter eines Ausrufs annimmt. Nach Hagas Zählung kommt diese Form im gesamten *Kokinshū* nur 20 mal, dagegen allein in der Frühlingsabteilung (Buch I u. II) des *Shin-Kokinshū* dreimal so oft vor. Verstechnisch ist zu bemerken, daß in den neuen Liedern der dreizeilige Oberstollen und der zweizeilige Unterstollen sehr häufig durch einen Einschnitt deutlich voneinander abgegrenzt sind, was dazu Anlaß gab, jeden Stollen zu einem abgerundeten Ideenganzen zu entwickeln, woraus sich später wieder die selbständige Behandlung der Stollen im Kettengedicht und des Oberstollens im besonderen als *Hokku* (s. das Kapitel über das Epigramm) ergab. Der *Hokku*-Stil knüpft mit der für ihn so charakteristischen Ellipse der Hilfsörter — bei der Beschränkung des Raumes auf 17 Silben natürlich eine zwingende Notwendigkeit — an den knappen Stil der Lieder des *Shin-Kokinshū* an. Bei dem angedeuteten Verfahren konnte es nicht anders kommen, als daß man dem natürlichen Sprachausdruck mehr oder weniger Gewalt antat. Die Hauptdichter dieser Sammlung besaßen so bedeutendes Geschick neben poetischer Begabung, daß in ihren Gedichten die Gefahren des gekünstelten Stils sich noch nicht so sehr verwirklichten, aber bei ihren späteren Nachahmern rächte sich die Abwendung von der Natur. Diese verfielen sich derart in der Künstlichkeit des Ausdrucks — unter anderm faßte man eine Vorliebe dafür, die *Uta* mit Wortspielen zu schmücken, durch welche man den Oberstollen mit dem Unterstollen verband — bei gleichzeitigem Mangel an dichterischer Schöpferkraft, daß ihre Erzeugnisse nur noch ein pathologisches Interesse verdienen. Nicht wenige Liederlehrer der neueren Zeit, welche sonst die Schönheit und Eleganz der Gedichte des *Shin-Kokinshū* bewunderten, verboten daher den Anfängern im Dichten das Studium und die Nachahmung des Liederstils dieser Sammlung.

Es seien hier ein paar Beispiele gegeben, welche dartun, wie man aus dem Metall alter Lieder neue Münzen schlug.

bei den Namen der Kompilatoren in Klammer beigefügt sind. Von mehreren Söhnen steht der ältere links.



Das Shin-Kokinshū enthält 1979 Gedichte; die beiden Vorreden dazu in Kana und Mana gelten als die besten nach Tsurayukis berühmter Vorrede zum Kokinshū.

Nr. IX, das Shin-Chokusenshū, »Neue auf Kaiserlichen Befehl ausgewählte Sammlung«, 1232 unter Kaiser Go-Horikawa von Teika veranstaltet, mit Vorrede von diesem, 1376 Lieder. Es hat von jeher befremdet, daß Teika kein einziges Gedicht der drei Exkaiser Go-Toba, Tsuchi-Mikado und Juntoku, die hervorragende Dichter waren und von denen der erste und dritte noch lebten, in diese Sammlung aufgenommen hat. Der Grund war jedenfalls ein politischer. Die drei Exkaiser waren, wie schon erwähnt, nach ihrem vergeblichen Versuche, die Hōjō-Familie zu stürzen, 1221 in die Verbannung geschickt worden, und der Kompilator hatte wohl Grund, auch den leisesten Schein einer Parteinahme für sie vermeiden zu müssen. Ein Zufall ist ganz ausgeschlossen. Dagegen ist je ein Gedicht Go-Tobas und Juntokus in die ihm zugeschriebene private »Anthologie der hundert Dichter«, Hyakunin-issshū¹⁾, aufgenommen, die am Schluß dieses Kapitels mitgeteilt sind.

Die im Shin-Chokusenshū berücksichtigten Dichter sind meist dieselben wie im Shin-Kokinshū; auch hier sind die hervorragendsten Poeten der älteren Zeit nicht ausgeschlossen. Neu

¹⁾ Teika hat das Hyaku-nin Isshū nicht verfaßt, sondern nur eine schöne Reinschrift des von einem unbekannten Verfasser herrührenden Manuskriptes hergestellt.

hinzugekommen sind in dieser Sammlung unter anderen Sane-uji, Narizane, Ieyoshi, Tomo-ie, Nobuzane, Tame-ie aus dem Fujiwara-Geschlecht, der dritte Kamakura Shōgun Sanetomo aus dem Minamoto-Geschlecht, Yasukoki aus dem Taira-Geschlecht usw. Da sich viele Ritter unter den Verfassern befinden, hat man der Sammlung auch den Beinamen *Uji-gawa-shū*, »Sammlung der Ströme aus den [80 Ritter-]Familien« gegeben.

Nr. X, das *Zoku-Gosenshū*, »Fortgesetzte Später-ausgewählte-Sammlung«, 1251 unter Kaiser Go-Fukakusa von Teikas Sohn Tame-ie dargeboten, 1368 Gedichte. Im ganzen dieselben Verfasser wie in den vorhergehenden Anthologien; neu sind: Kimimoto, Kimisuke, Morotsugu, Sadamasa, Saneo, Tame-uji usw. aus dem Fujiwara-Geschlecht; diesmal sind auch Lieder der oben genannten drei Exkaiser Go-Toba, Tsuchi-Mikado und Juntoku mit aufgenommen. Nr. 7, 9 und 10 zusammen heißen *Ie no Sandaishū*, »Die Sammlungen der drei Generationen des [Dichter-] Hauses«, weil sie von Vater, Sohn und Enkel veranstaltet wurden; Nr. 8 kam bei dieser Gruppierung nicht in Betracht, weil dabei außer Teika noch vier andere Kompilatoren mitgewirkt hatten.

Nr. XI, das *Zoku-Kokinshū*, »Fortgesetztes Kokinshū«, 1265 unter Kaiser Kameyama auf Befehl des Exkaisers Go-Saga von Tame-ie in Kollaboration mit Fujiwara no Motomichi, Yuki-ie, Mitsutoshi und Ienaga. Letzterer starb aber vor der Vollendung. 1925 Gedichte, zwei Vorreden. Als neuer Dichter Prinz Munetaka.

Nr. XII, das *Zoku-Shūishū*, 1278 unter Kaiser Uda von Tame-uji; 1461 Gedichte. Wird auch *U-bune-shū* »Kormoran-Schiff-Sammlung« genannt, weil sich viele Gedichte von Rittern darin befinden. Auf solchen Schiffen, die dem nächtlichen Fischfang mit Kormoranen dienen, sind nämlich viele Leuchtfeuer; es liegt hierin also eine Anspielung auf die nächtlichen Wachtfeuer der Krieger. Es sind keine bedeutenden neuen Dichter vertreten. Der Kompilator gibt elf Lieder von sich selbst und sechs von seinem Sohne und Erben Tameyo, genau dasselbe Zahlenverhältnis, das wir schon in Nr. 9 und 10, die auch nur von einer Person aus dem Teikaschen Hause kompiliert sind, beobachten können. In Nr. 9 erscheint der Verfasser Teika mit elf eigenen und sechs Gedichten seines Erben Tame-ie; in Nr. 10 der Verfasser Tame-ie mit elf eigenen, sein Erbe Tame-uji mit sechs Gedichten.

Nr. XIII, das *Shin-Gosenshū*, 1303 unter Kaiser Go-Nijō

auf Anlaß des Exkaisers Go-Uda von Tameyo; 1606 Gedichte. Unter den neuen Dichtern befinden sich drei Statthalter der Provinz Tsu, weshalb die Sammlung auch Tsu-no-Kami Shū »Die Sammlung der Statthalter von Tsu« heißt. Für Nr. 1 bis 13 existiert der Gesamtname Jū-san-dai-shū »Anthologien der dreizehn Kaisergenerationen«, ein zweideutiger Titel, da er willkürlich auch auf die letzten dreizehn Sammlungen von Nr. 9 bis 21 angewandt wird.

Nr. XIV, das Gyoku-yō-shū »Juwelen-Blatt-Sammlung« (Blatt = Wort) 1312 unter Kaiser Hanazono auf Befehl des Exkaisers Fushimi von Tamekane; 1787 Gedichte. Während die Kompilatoren von Nr. 12 und 13, sowie später von 15, 16, 18, 19, 20 der Nijō-Schule angehören, welche die herrschende Partei bildete, war in diesem einen Falle vom Kaiser Fushimi ein Mann der Kyōgoku-Schule als Kompilator designiert worden, unter diesen Umständen also eine doppelte Ehre für Tamekane. Trotz des Schulengegensatzes hat er auch Gedichte seiner Rivalen Tame-uji, Tameyo, Tamefuji, Tamesuke aufgenommen; natürlich fehlen die berühmten Vorgänger Sada-ie und Tame-ie nicht. Das Gyoku-yō-shū sowie insbesondere die Gedichte seines Kompilators haben sehr abfällige Beurteilung erfahren; so verspottet ihn ein gewisser Arifusa (aus der Rokujō-Familie) mit dem Verse:

Als ich die Blätter der Ogi
Genauer wollte betrachten,
Ja, da merkte ich leider,
Dafs es nur eine grofse
Susuki war.

Doch sind Tamekanes Gedichte durchaus nicht alle so schlecht; das folgende z. B., bei einem Uta-awase in seinem Hause auf das Thema Frühlingsregen gedichtet, kann sich in seiner naiven Einfachheit recht wohl sehen lassen:

Am Abend, wo
Die Pflaumenblüten
Im roten Glanze stehn,
Fällt Frühlingsregen nieder
Und Weiden neigen sich im Windeswehn.
(Gyoku-yō-shū I, 83.)

Nr. XV, das Zoku-Senzaishū, 1320 unter Kaiser Go-Daigo wiederum auf Befehl des Exkaisers Go-Uda von Tameyo

abgefaßt; 2159 Gedichte. Daß Exkaiser Fushimi den der nebenbuhlerischen Kyōgoku-Schule angehörenden Tamekane mit der Auswahl einer Offiziellen beauftragt hatte, konnte Tameyo gar nicht verwinden; wohl besonders um seinen gekränkten Ehrgeiz zu versöhnen, gab ihm sein Gönner Go-Uda den neuen Auftrag. Tameyo war darüber so entzückt, daß er dankerfüllt nach Sumiyoshi wallfahrtete, im Tamatsushima-Schrein betete und das Gedicht verfaßte:

Jetzt aber weiß ich's:
Mein Lehrsystem¹⁾, das bis
Ins Altertum zurückreicht —
Die Götter selbst beschützen
Es als das wahre!

(Rekishi-Kashū 1363.)

Wir können aus diesem Vorfall ersehen, wie heiß die Rivalität zwischen den Schulen brannte und wie ernst man es mit dem Dichten nahm. Sogar die Kaiser resp. Exkaiser zerfielen nach Go-Saga darob in zwei Parteien: auf der einen Seite Go-Fukakusa, Fushimi, Go-Fushimi, Hanazono; auf der anderen Kameyama, Go-Uda, Go-Nijō, Go-Daigo. In dieser Sammlung erscheinen schon Lieder der Bonzen Kenkō, Jōben und Ton-a, welche wir der folgenden Periode zuzurechnen haben.

Nr. XVI, das Zoku-Go-Shūishū, 1325 unter demselben Kaiser verfaßt von Tamefuji und nach dessen Tode weitergeführt von Tamesada; 1347 Gedichte.

Die folgenden Anthologien gehören der **Muromachi**-Periode an:

Nr. XVII, das Fūga-shū, »Geschmackvolle Sammlung«, 1346 unter der Regierung des Kaisers Kōmyō der Nord-Dynastie eigenhändig ausgewählt vom Exkaiser Hanazono. Der Kompilator hatte die wohlmeinende Absicht, der Geschmacklosigkeit seiner Zeit zu steuern, vermochte dies aber mit seinen beschränkten Mitteln nicht durchzuführen und geriet selbst auf Irrwege; 2201 Gedichte.

Nr. XVIII, das Shin-Senzaishū, 1359 unter Kaiser Go-Kōgon von Tamesada; 2364 Gedichte.

¹⁾ Natürlich ist seine Dichtmanier, das System seiner Poetik gemeint.

Nr. XIX, das Shin-Shūishū, 1364 unter demselben Kaiser von Tame-akira; 1920 Gedichte.

Nr. XX, das Shin-Go-Shūishū, 1384 unter Kaiser Go-Komatsu von Tametō und Tameshige; 1554 Gedichte.

Nr. XXI, das Shin-Zoku-Kokinshū, 1438 unter Kaiser Go-Hanazono ausgewählt von Asukai Masayo, einem Nachkommen Masatsunes, des Mitkompilators des Shin-Kokinshū; 2144 Gedichte.

Damit schließt die Reihe der Offiziellen. Die letzten fünf gehören der Nord-Dynastie an und enthalten Lieder von Dichtern, die zu dieser in Beziehung standen. Gleichsam als eine Gegenanthologie hat nun aber Prinz Munenaga im Jahre 1381 eine Sammlung aus Liedern der Anhänger des südlichen Kaiserhauses ausgewählt und dem Südkaiser Go-Kameyama dargeboten. Diese Sammlung, betitelt Shin-yō-shū, »Neue Blätter-Sammlung«, enthält 1420 Lieder von der Periode Genkō (1331—1333) bis zur Zeit der Abfassung und rangiert an litterarischem Werte gleich nach dem Shin-Kokinshū. Sie wird wie eine »Offizielle« betrachtet und von manchen als Extra-Nummer XIX gerechnet.

Außer den offiziellen Anthologien gibt es noch eine Anzahl von Privatsammlungen und sogenannten Haussammlungen, d. h. solchen, in denen die Lieder eines einzelnen Dichters gesammelt sind. Auch hat man nach Analogie des Teikaschen Hyakunin-issshū¹⁾ Anthologien veranstaltet, in denen von hundert Dichtern je ein Gedicht gegeben wird. Eine Sammlung vom Jahre 1265, das Shirakawa-den, enthält 700 Gedichte von 21 Dichtern, das Kameyama-den vom Jahre 1323 gleichfalls 700 Gedichte von 24 Dichtern; das Dairi-meisho-hyakushū (1215), »100 Gedichte über berühmte Orte im Palast«, von 12 Verfassern je 100 Lieder, usw. Beliebt wurden auch Anthologien von hundert Gedichten eines einzigen Verfassers, unter denen wir diejenigen des Kaisers Tsuchi-Mikado, des Kaisers Juntoku, die »Hundert Gedichte als Gebete um Regen«, des Statthalters Kunifuyu von Tsu und Tamekanes »Hundert Hirsch-Gedichte« erwähnen wollen. Unter den Privatsammlungen wird das 36bändige Fuboku-Waka-Shū des Katsuta Nagakiyo als besonders verdienstlich geschätzt, da es solche Gedichte bringt, welche in

¹⁾ Siehe oben S. 270 Anm. 1.

den älteren Offiziellen und Haussammlungen keine Aufnahme gefunden hatten, unsere Kenntniss der älteren Dichtung also wesentlich ergänzt.

20. Die Koryphäen der Liederdichtung.

Unter den schier zahllosen Dichtern, von denen Lieder in die Anthologien Aufnahme gefunden haben, verdienen hier nur wenige erwähnt zu werden.

Kamakura-Zeit.

Eine der sympathischsten Erscheinungen ist Saigyō-hōshi, Hochwürden Saigyō, dessen Weltanschauung und Lebensführung für viele seiner Zeitgenossen typisch ist. Sein ursprünglicher Name war Satō Yoshikiyo. In der Residenz 1118 geboren, genoss er eine ritterliche Erziehung und trat als Nachfolger seines früh verstorbenen Vaters in dessen Stellung bei Hofe ein. Der reichbegabte junge Mann zeichnete sich in körperlichen und geistigen Fertigkeiten aus, studierte emsig einheimische und chinesische Litteratur und buddhistische Schriften und genoss frühzeitig als Poet solches Ansehen, daß er zu allen Hofdichterversammlungen zugezogen wurde. Er genoss die besondere Gunst des Exkaisers Toba (abgedankt 1123, gest. 1156), in dessen Leibgarde er diente. Da er von gesunder, heiterer Gemütsart war, eine liebende Frau und ein Töchterchen besaß, so mußte allen sein plötzlicher Entschluß, der Welt zu entsagen und Mönch zu werden, höchst überraschend kommen. Als er eines Morgens bei seinem Busenfreund und Verwandten, dem Hofritter Noriyasu, vorsprach, um ihn in den Palast zu begleiten, fand er dessen junges Weib und die alte neunundsiebzigjährige Mutter in unsäglicher Trauer, denn der Freund war am Abend zuvor plötzlich gestorben. Der Vorfall muß ihm die buddhistische Lehre von der Nichtigkeit alles Irdischen besonders eindringlich zu Gemüte geführt haben. Er faßte den Entschluß, sich von der Welt zurückzuziehen, und als der Kaiser seinem Entlassungsgesuch nicht willfahrte, ging er eines Tages auf und davon, Weib und Kind im Stich lassend, und trat zu Nagano in den Mönchsstand. Nach buddhistischer Sitte veränderte er dabei seinen Namen,

nannte sich zuerst On-i (Rund und Würdig), später Saigyō, »der Wanderer nach Westen« — im Westen denkt man sich nämlich das Paradies, pflegt deshalb auch nach Westen, in der Richtung des Paradieses gewendet, zu schlafen —. Seine Frau soll in einem Kloster auf dem Berge Kōya Zuflucht gesucht haben. Dies geschah, als er erst dreiundzwanzig Jahre alt war! Von nun an führte er ein unstätes Wanderleben, seinem Grundsatz gemäß, daß ein Mönch kein Heim haben solle, und verdiente sich so in der Tat den Namen »Wanderer«. Er streifte weit hinaus in die entlegensten Gegenden, ins Ostland wie ins Westland, mit Vorliebe in schönen und romantischen Landschaften, denn er war ein echter und rechter Naturschwärmer. Das Leben und Weben mit und in der Natur erfüllte seine ganze Seele und ebenso seine Dichtung. Er hat sich lediglich im Kurzgedicht ausgesprochen, aber darin alle erdenklichen Töne angeschlagen, wenn auch eine elegische Stimmung im allgemeinen vorherrscht. Viele seiner Gedichte zeigen einen frischen, kräftigen Zug; der buddhistische Pessimismus hat seinen Geist nicht völlig unterjocht. Fünfzig Jahre lang hat er sein allem sinnlichen Genuß entsagendes Leben geführt, nur selten an einem und demselben Ort längere Zeit verweilend. So lebte er einige Jahre in einer Einsiedlerhütte an einem Bergabhang im Norden der Residenz, einige Jahre in einem Tempel der Provinz Sanuki, seit seinem vierundsechzigsten Lebensjahre endlich wieder in Kyōto. Als er nach der ersten langen Wanderung einmal dorthin zurückgekommen war, fand er alles verändert: weder sein Haus noch seine Familie war mehr da, und er drückte seine Gefühle in einem Uta aus:

•Mein Lebensfaden ist so dünn und schwach,
Und doch hab' ich viel Ird'sches überlebt:
Mein Haus, die Meinen alle —
Wohin sind sie entschwebt?•

Sein Wunsch war, wie Buddha zu sterben:

•Im Lenzesmond, wenn alle Blüten sprießen,
Möcht' ich bei Vollmondschein den Lebenslauf beschließen,•

und er starb auch im Frühling 1190, im dreiundsiebzigsten Lebensjahre. Sein Leben fällt somit, das letzte Greisenalter ausgenommen, in die Heian-Zeit; in seiner Dichtung aber ist er ein Vorläufer

des Geistes der Kamakura-Periode. Die Sammlung seiner Lieder führt den Titel *Yama-ga-shū*, »Haus-Sammlung vom Berge«; ferner hat er in zwei kleineren Werken, eines eine Hundertlieder-Sammlung, Lieder von sich selbst in der Weise eines Uta-awase zusammengestellt. In einer Art Skizzenbuch, genannt *Sen-shūshō*, »Sammelbuch in Auswahl«, hat er Erlebnisse aus seinem Leben aufgeschrieben. Die folgende kleine Auswahl von Liedern Saigyōs, bei deren Übersetzung ich diesmal die Tanka-Form vermieden habe, um ihren poetischen Gehalt mehr zum Ausdruck zu bringen, wird dem Leser einen Einblick in die naive, natürliche, durch keine Spintisierereien gefälschte Empfindungsweise des Dichters vergönnen. Solch' wahrhafte Natur tut wohl, wo man sonst unter dem Druck der Künstelei fast erdrückt wird.

Zog denn der Lenz in Naniwa nicht ein?
Hätt' ich ihn denn im Traume nur gesehn?
Denn durch den dürrn Blätterwald des Schilfs
Hör' ich den Wind so traurig wehn.

Warum nur bleib' ich immer
Den Blüten noch gewogen?
Hab' mich doch von der Welt
Sonst längst zurückgezogen.

An Kirschenblüten wüfste ich
Nur einen Fehl zu nennen:
Dafs, wenn sie blühn, die Leute all
Zum Blütengaffen rennen.

Woraus besteht der Tau? kannst du es wähen?
Was meinen Ärmel feuchtet — — alles Tränen.

So oft hab' ich die Blüten nun geschaut,
Dafs ich mit ihnen gleichsam eins mich dünke;
Drum will mein Herz, seh' ich sie welk verfliegen,
Dem Leid des bittern Abschieds fast erliegen.

Der Mond will in die Schatten der Berge niedergleiten —
Mein unruhvolles Herz, ach! könnt' es ihn begleiten!

Der Mond scheint, unbekümmert um der Erde Schmerzen;
So sehe ich in ihm ein Bild von meinem Herzen.

Wie sollt' ich von dem Monde
In Worten zu den Leuten mich ergehn?
Was ich jetztund empfinde,
Das würde doch kein einziger verstehn.

Der Rauch des Fuji schwindet in den Lüften,
Vom Wind verweht am weiten Himmelszelt,
So schreiten mir auch ziellos die Gedanken
Unsichern Wegs hinaus in ferne Welt.

Selbst wer kein fühlend Herz im Busen trägt,
Muß doch der Schwermut willenlos erliegen,
Sieht er im Herbst am Abend aus dem Sumpf
Die Schnepfen aufwärts fliegen.

Fujiwara no Sada-ie (sino-jap. Teika), der schon mehrfach genannte Meister, wurde als Sohn Toshinari's 1162 geboren, bekleidete vielerlei Staatsämter und brachte es bis zum Staatsrat. Ein häufig vorkommender Beiname dieses Dichters ist Kyōgoku Kōmon, »der Staatsrat¹⁾ von Kyōgoku«, nach seinem Wohnsitz im Kyōgoku-Viertel der Residenzstadt gegeben. Seine Stärke liegt im Kurzgedicht, in dessen Komposition er von Jugend auf großes Geschick zeigte, und in der poetischen Kritik; außerdem hat er sich auch viel mit chinesischem Schrifttum in gebundener und ungebundener Rede abgegeben. Er soll auf seine Talente nicht wenig eingebildet gewesen sein und auf die übrigen Dichter seiner Zeit mit einer gewissen Geringschätzung geblickt haben. Teika verwendete auf die äußere Form seiner Gedichte, auf Metrik und Stilistik die allergrößte Sorgfalt, dachte jeden Vers, jedes Wort wieder und wieder durch und war unermüdlich im Feilen. Es hat ihn daher wohl kein anderer Dichter an Formvollendung übertroffen. Vom poetischen Gehalt seiner Lieder läßt sich aber nicht mit gleichem Lobe sprechen: er war eher Virtuos als Künstler und hat, indem er und noch mehr seine Nachkommen, in der schon beschriebenen Weise sich die Diktatur auf dem Parnas aneigneten, die ganze spätere Liederdichtung mit dem Fluche des Strebens nach bloßer Virtuosität behaftet. Die Teikasche Schule hat dadurch, daß sie das wenig Originelle, was die Uta-Dichter so wie so nur noch zu sagen hatten, auch noch auf das Prokrustesbett ihrer willkürlichen, zum eigentlich Poetischen außer Beziehung stehenden Regeln spannte, der japanischen Lyrik den Todesstoß gegeben.

Bei Teika trat zum erstenmal der Fall ein, daß ein Dichter

¹⁾ Kōmon, wörtl. »gelbes Tor«, ist eine chinesische Metapher für Nagon »Staatsrat«.

sich an der Auswahl zweier offiziellen Sammlungen beteiligte: er war ein Mitglied des Fünfer-Komitees für die Zusammenstellung des Shin-Kokin und der alleinige Verfasser des Shin-Chokusen. Bei den häufigen vom Kaiser und den Exkaisern veranstalteten Uta-awase fungierte er gewöhnlich als Schiedsrichter. War er zu Hause und setzte sich zum Dichten nieder, so öffnete er stets die Südseite des Hauses und rief in sich zuerst durch Rezitation eines chinesischen Lieblingsgedichtes die rechte poetische Stimmung hervor. Seine eigenen Verse schrieb er dann mit schöner Schrift sauber und sorgsam nieder. Im hohen Alter von fast siebzig Jahren, 1233, folgte er der allgemeinen Sitte, schor sich das Haupt und zog sich in die Einsamkeit auf den Ogura-Berg zurück. Von nun an nannte er sich mit dem Mönchsnamen Myōshō, »Reine Ruhe«. Dort, in seiner Einsiedlerwohnung auf dem Ogura-yama, traf er, wie die populäre Tradition geht, nicht lange vor seinem Tode eine Auswahl aus den Liedern von hundert alten und neuen Dichtern, von jedem ein Lied wählend. Diese Sammlung, das so berühmte und populär gewordene Ogura Hyakunin-isshū, darf aber keineswegs als eine repräsentative Blütenlese der besten japanischen Lyrik betrachtet werden, denn sie ist vielmehr vom Gesichtspunkt des korrekten Sprachgebrauchs und eines bedeutenden Aufwands an formaler Kunst, als in Würdigung des poetischen Gehaltes angelegt worden. Die meisten der gewählten Lieder besagen inhaltlich gar nichts, wenigstens nichts von dem, was wir in einem »Gedicht« erwarten, andere sind nichts weiter als Versifikationen bizarrer Einfälle; nur wenige sind wirklich poetisch und sprechen zum Herzen.

Die Sammlung seiner eigenen Gedichte hat Teika Shūigusō, »Eines Kammerherrn tōrichte¹⁾ Schriftereie« betitelt; sie umfaßt vier Bände (das Dō-in-gwai eingeschlossen). Das von ihm hinterlassene Tagebuch Meigetsu-ki, »Aufzeichnungen bei hellem Mondschein«, ist sehr umfangreich, denn es füllt nicht weniger als 96 Hefte.

An einem Beispiel mit Text will ich zeigen, was Teika als

¹⁾ »Tōricht« ist natürlich nicht wörtlich zu nehmen, sondern als höflich-selbsterniedrigender Ausdruck für »mein«. So sagt man auch höflich gu-soku, »der tōrichte Sohn« = mein Sohn. Shūi ist gleichbedeutend mit Jijū, »Kammerherr«.

poetische ›Kunst‹ betrachtete. Aufschrift: Über mein Gefühl bei einer herbstlichen Wanderung auf Gebirgspfaden, gedichtet zur Zeit, wo ich dasselbe Thema in einem chinesischen und japanischen Gedichte behandelte und Sr. Majestät verehrte (Shin-Kokin 982):

Miyako ni mo	[Ich wandre auf dem] Walk-Berg —
Ima ya koromo wo	Jetzt [walkt man] wohl gerade die Kleider
Utsu-no-yama	In der Hauptstadt —
Yū-shimo harau	Und streife [von den Blättern den] Abend-Reif
Tsuta no hoso-michi.	[Auf dem] mit Efeu [bewachsenen] schmalen Pfade.

Man bemerke die Weglassung der Objektspartikel in Vers 4, der Lokativpartikeln in Vers 3 und 5, die Umstellung von Vers 4 und 5; das Wortspiel auf Utsu, welches einmal als geographischer Name, das andere Mal als Verbum ›schlagen‹ gebraucht ist; den nur durch das Wortspiel herbeigezogenen Überbau der beiden ersten Verse, die eigentlich mit dem Inhalt des Gedichtes, der nur die drei letzten Zeilen erfüllt: ›Auf dem Utsu-Berge streife ich auf efeubewachsenem, schmalen Wege den Abendreif ab‹, nichts zu tun haben. Das ist natürlich Spielerei, manchmal eine ganz artige Spielerei, aber keine Dichtung.

In die ›Sammlung der hundert Lieder‹ hat Teika von sich ein Gedicht aufgenommen, das auf einer etwas seltsamen Vergleichung beruht:

Vergeblich harrend, dafs die Liebste nahe,
Kocht meine Liebesglut in mir
Gleichwie die Salzflut, die zur Salzbereitung
Man kocht am Strand von Matsuho
Am stillen Abend. (Shin-Chokusen 851.)

Auch hier ist ein Wortspiel hineingeheimnisst, indem der erste Bestandteil des Namens Matsuho als Verbum matsu, ›warten‹, gefafst und dazu das Objekt konu hito wo, ›die nicht kommende Geliebte‹, gesetzt wurde. Man vgl. das S. 26 f. Gesagte.

Doch weiß Teika auch natürliche Töne anzuschlagen, z. B. in dem folgenden Uta, das er ›Duftende Pflaumenblüten bei Nacht‹ überschreibt:

Der ganze Himmelsraum
Ist wie von Nebelduft erfüllt
Vom Duft der Pflaumenblütenpracht.
Drum will der Wolkenschleier nimmer weichen
Vom Mond der Frühlingsnacht.

(Shin-Kokin 40.)

Von dem Mitkompilator am Shin-Kokinshū, Fujiwara no Masatsune (1170—1221), hat Teika für die Hundertsammlung ein Lied gewählt, in dem, wie in seinem oben zuerst angeführten eigenen Gedichte, das Kleiderwalken eine Rolle spielt — diese an und für sich unpoetische Handlung wird also öfters in den Liedern erwähnt, wie der Leser daraus ersieht. Das mit Worten nicht ausgedrückte, aber dem sachkundigen Japaner als wichtigster Punkt suggerierte »Schallen der Hammerschläge«, die in frostiger Nachtluft ganz besonders weit hörbar sind, mußte in die Übersetzung eingeschaltet werden:

Indes der Herbstwind aus den Bergen
Von Yoshino in tiefer Nacht
Herabweht auf mein Heimatdorf,
Tönt durch den Kälteschauer klar und hell
Das Hämmern auf dem Walkblock.

(Shin-Kokin 483.)

Fujiwara no Ietaka, gewöhnlich sino-japanisch Karyū genannt, 1158—1237, war der Sohn eines Staatsrats und gelangte selbst zu hohem Range. Er studierte die Technik der Liederkunst unter Toshinari und wurde seinem Freunde Teika als ebenbürtig erachtet; letzterer hat auch viele Gedichte von ihm in das Shin-Chokusen aufgenommen. Wie hoch Ietaka eingeschätzt wurde, erkennt man aus folgendem Vorfall. Kaiser Go-Toba ersuchte den Regenten und Ministerpräsidenten Fujiwara no Yoshitsune, der selbst ein Utayomi war, ihm einen Liederlehrmeister zu bezeichnen. Dieser empfahl ihm darauf den Ietaka mit den Worten: »Er ist der Hitomaro der Gegenwart«. Ietaka soll die ungeheure Zahl von sechzigtausend Uta gedichtet haben, von der noch etwa ein Zehntel vorhanden ist. Seine Dichtungen streben zwar nach Glätte des Ausdrucks, sind aber nicht so gesucht und gekünstelt wie diejenigen Teikas; er hat mehr Ge-

schmack am Natürlichen. Seine Haussammlung heisst Minishū¹⁾ oder Gyokuginshū, »Juwelen-Sing-Sammlung«.

Am Nara-Flüßchen säuselt
Schon mit so kaltem Hauche
Der Wind zur Abendstunde,
Dafs nur der Priester Sühnbad²⁾
Den Sommer noch verrät.

(Shin-Chokusen 192.)

Hoch über dem Gebirge
Ziehn schreiend wilde Gänse
Und tragen auf dem Fittich
Die Wolken, die der Herbstwind
Mit seinem Hauche kräuselt.

(Shin-Kokin 506.)

Wintermond auf dem See:
Im Meer der Bucht von Shiga³⁾
Steigt mitten aus den Wellen,
Die in die Ferne eilen,
Als wär' er starr von Kälte,
Der Mond der Morgendämmerung.

(Shin-Kokin 639.)

Minamoto no Sanetomo, 1192--1219, der dritte Shōgun der Kamakura-Dynastie, ist einer der eigenartigsten unter den japanischen Liederdichtern. Der Sohn des eisenherzigen Yoritomo war ein in Wissenschaft und Litteratur wohl bewandeter Mann, in der Dichtung ein Schüler Teikas; er besafs Gefühl und zarten poetischen Sinn, war aber kein Weichling, kein Pessimist, wie die grofse Mehrzahl seiner dichtenden Zeitgenossen. Er blickte mutig, fest, im Bewußtsein seiner Kraft, voll Zuversicht in die Welt hinein und hat diesen männlichen Geist, der eines Kriegers und Herrschers würdig war, auch seinen Liedern eingehaucht. Seine poetischen Muster suchte er nicht in der sentimental, raffinierten Kokinshū-Poesie, sondern in den kräftigeren und naturwüchsigeren Gedichten der Meister des Manyōshū. Was

¹⁾ Mi von Mibu, ni zwei; er heisst nämlich oft auch Mibu no Ni-i, »Der Mibu vom zweiten Rang«.

²⁾ Das Misogi, die Reinigungszeremonie der Shintopriester am letzten Tage des Kalender-Sommers (etwa letzter Juli), wo sich die Priester im Fluß einer rituellen Waschung unterzogen.

³⁾ Gemeint ist der Biwa-See.

für ein Jammer, daß dieser Mann, der eine neue und bessere Ära der Dichtung hätte heraufbeschwören können, in der Blüte seiner Jugend, noch ehe er seine künstlerische Reife erreichte, von der tückischen Hand eines Meuchelmörders fiel! Mit Recht hat ihn ein Kritiker des achtzehnten Jahrhunderts, Mabuchi, als den einzigen bedeutenden Dichter nach der Heian-Periode bezeichnet. Seine Gedichte sind im Kin-kwai-shū, »Gold-Sophora¹⁾«-Sammlung« zusammengestellt.

Das Lied, mit dem er in Teikas Hundertsammlung vertreten ist, rechne ich keineswegs zu seinen besten; es zeigt aber doch, im Gegensatz zu der ganzen düsteren Umgebung, in der es steht, einen wohltuenden Optimismus: es ist eine Freude, daß man überhaupt lebt, auch wenn man sich mühen und placken muß wie die armen Schiffer dort am Strande:

Ach, wär' die Welt doch
Beständig! Denn wie lieblich
Ist selbst das Ziehseil an dem kleinen Boot,
Das dort am Strand die Schiffer
Im flachen Wasser hinziehn. (Shin-Chokusen 525.)

Auf Nasu's Bambusheide,
Bereit, den Pfeil vom Bogen
Zu schnellen, stehn die Krieger,
Da schlagen Hagelkörner mit Gedröhn
Auf ihren Panzerhandschuh sausend nieder.

Schon ist vom feinen Dunst durchtränkt
Der Wind, der an Shiogamas Bucht
Spielt in den Kiefernzweigen.
Nun wird im ganzen Inselland
Wohl bald der Lenz sich zeigen.

Und ob in dieser Welt
Die Meere auch vertrocknen,
Und sich die Berge spalten,
So werd' ich meinem Herrn
Doch stets die Treue halten. (Shin-Chokusen 1206.)

Es mögen hier noch drei Gedichte von fürstlichen Dichtern der Kamakura-Periode Platz finden.

Prinzessin Shokushi, Tochter des Kaisers Go-Shirakawa:

¹⁾ K wai, »Sophora«, metaphorisch für »Minister, Kanzler«. Sanetomo bekleidete das Amt des Udaijin oder Kanzlers zur Rechten.

O Lebensfaden,
Willst reißen du, so reiße!
Denn, wenn ich länger lebe,
Wird sicher bald die Willenskraft mir fehlen,
Mein liebend Herz im Busen zu verhehlen.

(Shin-Kokin 1034.)

Die beiden letzten Lieder im Hyakunin-issshū, von Go-Toba und Juntoku gedichtet, geben der Unzufriedenheit dieser Monarchen über den Verfall der kaiserlichen Macht schmerzlichen Ausdruck. Exkaiser Go-Toba, der als vierjähriges Kind auf den Thron gesetzt worden war und als achtzehnjähriger Jüngling, als das Regieren anfang ihm Vergnügen zu machen, wieder abtreten mußte, um seinem vierjährigen Sohn Tsuchi-Mikado Platz zu machen (1199), verbrachte die letzten achtzehn Jahre seines Lebens, von 1221—1239, in der Verbannung auf der Insel Oki. Er hatte wohl Grund, über sein Schicksal zu murren, denn die Freunde waren tot und die Lebenden seine Feinde. Darum sang er:

Der Toten will in Liebe ich gedenken,
Doch Haß und Feindschaft den Lebend'gen schenken.
Unleidlich scheint mir diese ganze Welt,
Drum ist mir alle Freud' und Lust vergällt.

(Zoku-Gosen 1199.)

Sein Sohn und zweiter Nachfolger Kaiser Juntoku regierte 1211—1221, wurde im letzteren Jahre zur Abdankung gezwungen und starb nach zwanzigjähriger Verbannung auf der Insel Sado. Er beklagt sich, wohl noch als Kaiser, über seine Machtlosigkeit und die kärglichen Mittel, welche die Hōjō gewähren. Wo ist die ehemalige Pracht des Kaiserschlosses? Jetzt läßt man alles verfallen, die Gräser wachsen auf den Dächern. Ein Wort in dem Gedicht ist doppelsinnig: shinobu, welches Name eines Farnkrautes ist, aber auch als Verbum »Sehnsucht empfinden« bedeutet:

Wenn nur das Sehnsuchtsgras am alten Vordach
Der hohen Kaiserburg ich wuchern seh',
Steigt in mir auf Erinnerung alter Zeiten
Und füllt mein Herz mit Sehnsuchtsweh.

(Zoku-Gosen 1202.)

Muromachi-Zeit.

Die berühmtesten Uta-Dichter dieser Zeit waren vier Mönche, Kenkō, Ton-a, Keiun, Jōben, welche man die Shi-tennō, die vier Deva oder Himmelskönige im Reiche der Poesie nannte, ferner Prinz Munenaga, Tō no Tsuneyori, Asukai Masayo, Ōta Mochisuke und Nishi Sanjō Sanetaka. Von Kenkō werden wir an anderer Stelle handeln; hier wollen wir einige Worte über Ton-a, Munenaga und Tsuneyori sagen. Ton-a (sprich Tonna), 1293 bis 1376, war schon in seiner Jugend Mönch geworden; sein Laienname war Nikaidō-Sadamune. Die Technik der Dichtkunst studierte er bei Fujiwara no Tameyo. Wir haben von ihm eine Sammlung seiner Gedichte, genannt Sōan-shū (Sōan = Binsenhütte), und eine Poetik mit dem kuriosen Titel Sei-a-shō, »Betrachtungen eines Frosches im Brunnen«. Der »Frosch im Brunnen« ist natürlich der bescheidene Verfasser.

Die Kirschenblüten
Der Berge, die da glitzern
Im Morgensonnenschein,
Sind ungeschaut vergangen,
Als wär' es Schnee gewesen.

Der Einsiedler beklagt hierin, daß die Blütenpracht der Bergkirschen, die tief und fern im Gebirge stehen, spurlos vergehen muß, ehe sie der Menschen Auge erfreut hat.

Prinz Munenaga, 1312—1385, ein Sohn des Kaisers Go-Daigo, war ebenfalls frühzeitig Mönch geworden, trat aber, als die Wirren zwischen der Süd- und Norddynastie ausbrachen, wieder als Prinz Munenaga in die Welt zurück. Als Sprosse Go-Daigos gehörte er selbstverständlich der Süddynastie an und versuchte diese Partei in die Höhe zu bringen. Unter Kaiser Go-Murakami (1339—1368) bekleidete er das Amt eines Hofministers und Seitō-Shōguns; als es aber unter Go-Kameyama klar wurde, daß an eine Herstellung der Macht seiner Partei nicht zu denken war, nahm er zum zweiten Male die Tonsur und wanderte überall im Lande umher. Des von ihm zusammengestellten Shin-yō-shū, welches im Rang einer »Offiziellen« steht, haben wir schon gegen Ende von Kapitel 19 gedacht. Seine eigenen Gedichte sind im Ri-kwa-shū, »Aprikosen-Blüten-Sammlung« gesammelt und streben im Gegensatz zu dem

damals herrschenden verkünstelten Geschmack der Nijō-Schule nach Einfachheit und Natürlichkeit. Das elegische Element ist sehr stark darin vertreten.

Auf nach der Heimat zurückkehrende Wildgänse:

Warum beeilen sich so sehr
Die Gänse auf der Heimkehr?
Ach, wissen sie denn nicht,
Dafs ihrer alten Heimat Berge ihrer
Nicht mehr gedenken?

Das Gedicht ist allegorisch zu verstehen: die Kaiser des Südens und ihre Anhänger mußten ja ferne von der Residenz ein freudloses Dasein fristen.

Als der Wind durchs Schilfrohr rauschte.

Die kummervollen
Menschenherzen,
Sie werden sich des Herbst's bewulst,
Noch eh' der Wind
In dürrn Schilfrohrblättern rauscht.

Tō no Tsuneyori, 1401—1494, eine Zeitlang Statthalter der Provinz Shimōtsuke, hat sich weniger durch seine eigenen Dichtungen, unter denen nicht viele beachtenswerte sind, Ansehen erworben, als durch seine genaue Kenntnis der alten Liedertechnik. Er galt in allem, was das Kokinshū betraf, als erste Autorität und wurde deshalb auch vom Kaiser Go-Tsuchi-Mikado berufen, um diesem Vorträge darüber zu halten, wie eine Wiedergeburt des alten Uta herbeizuführen wäre. Außer einer Liedersammlung besitzen wir von ihm ein Buch poetischer Miszellen, Tō-Yashū-Kikigaki, »Aufzeichnungen des Tō Yashū« genannt (Yashū ist ein Beiname des Dichters).

21. Die Gattung der Renga oder Kettengedichte.

Etwa in der Zeit der Abfassung der neunzehnten und zwanzigsten Offiziellen, also im dritten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts, begann das allgemeine Interesse eine aus dem Uta hergeleitete Abart in Anspruch zu nehmen, das Renga¹⁾ oder

¹⁾ Aus ren, »zusammenreihen«, ka, »Gedicht«. Es ist also ein sino-japanisches Wort.

Kettengedicht. Wir wiesen bei Besprechung der Lieder des Shin-Kokinshū darauf hin, daß Oberstollen und Unterstollen eines Uta oft als deutlich getrennte Abteile erschienen, was dazu führte, jeden Stollen als ein Stück für sich zu behandeln. Wahrscheinlich in Nachahmung einer chinesischen Sitte, derzufolge sich mehrere Personen einer Gesellschaft am Improvisieren eines Gedichtes beteiligten, indem jeder der Reihe nach einen Vers dazu lieferte, wurden oft als gesellschaftliches Spiel Uta mit verteilten Rollen gedichtet: der eine machte den Oberstollen, der andere den Unterstollen. So weit haben wir es, trotz der Teilnahme zweier Personen, immer noch erst mit einem eigentlichen Uta zu tun. Aber man begnügte sich damit nicht und kam dazu, allmählich ein äußerst kompliziertes System der Aneinanderreihung von Halbversen zu entwickeln, woran eine beliebige Anzahl von Personen sich beteiligen konnte. Man arbeitete in folgender Weise: A. dichtet einen dreizeiligen Oberstollen als Anfangsvers (hokku), den wir als Nr. I bezeichnen wollen. Dazu macht B. einen Unterstollen II, der natürlich zu I passen muß. Hierauf dichtet C. einen Oberstollen III, der zwar von I ganz verschieden sein, aber dennoch zum Unterstollen II so passen muß, daß III + II inhaltlich ein Ganzes bilden würden¹⁾. D. macht nun wieder einen zum Oberstollen III passenden Unterstollen IV, E. einen Unterstollen V zum Unterstollen IV passend usw. usw. ad infinitum. Es bilden also je ein Tanka: I + II, III + II, III + IV, V + IV, V + VI usw. Auf solche Weise reihte man 50, 100, ja 1000 Stollen aneinander. Scheinbar entsteht dadurch ein großes Gedicht, tatsächlich aber ist es nur zusammengefügtes Stückwerk ohne durchlaufenden geistigen Faden, eine die Dichtkunst degradierende Spielerei. Das Kettendichten kam schon in der Heian-Periode auf. Proben davon finden sich im Kinyōshū, der fünften Offiziellen, wo auch der Name Renga zum ersten Male erscheint. Im Anfang war es eine Ergötzung von Leuten der unteren und mittleren Klassen und war auch bei Mönchen und Einsiedlern sehr beliebt. Der Bonze Zenna und sein Schüler Kyūsai brachten das Rengadichten im ersten Viertel des vierzehnten

¹⁾ Ein formelles Ganze, also grammatisch-stilistisches Zusammenpassen der beiden so kombinierten Stellen wird selbstverständlich nicht verlangt.

Jahrhunderts besonders in Schwung, und als gar der Kwambaku Nijō Yoshimoto (1320—1388), also ein Mann aus den höchsten Kreisen und noch dazu ein Mitglied des herrschenden Liederlehrhauses, ein erfolgreicher Schüler Kyūsais wurde und für das Renga Propaganda machte, wurden auch die vornehmen Kreise in das Liederspiel hineingezogen. Die Begeisterung, welche man in der Ashikaga-Zeit dafür zeigte, übersteigt das Glaubhafte. Man wetteiferte miteinander in der Geschicklichkeit des Kettendichtens nicht nur um der Ehre willen, man machte sogar Einsätze und verspielte Rock und Kamisol. Dafs dabei nicht viel Poetisches herauskam, läfst sich denken. Yoshimoto stellte die erste Sammlung von Kettengedichten zusammen, die er mit Rücksicht auf den ältesten überlieferten Wechselgesang, das Gedicht Yamato-dakes auf S. 18 oben, worin der Tsukuba-Berg erwähnt wird, die Tsukuba-Sammlung, Tsukuba-shū, betitelte; sie genofs fast das Ansehen einer Offiziellen. Yoshimoto suchte auch durch Abfassung mehrerer Renga-Lehrbücher dieser Dichtungsart einen festeren Untergrund zu schaffen und schrieb zu diesem Zwecke einen Katechismus: Tsukuba-Mondō und eine »Neue Methode«, Ōan-Shinshiki (Ōan ist die Jahresperiode 1368—1374). Da das Renga im sprachlichen Ausdruck viel gröfsere Bewegungsfreiheit gestattete als das Uta, konnten auch Leute, die in der klassischen Litteratur nicht bewandert waren, sich beteiligen. Das blieb freilich nicht immer so. Später stellten auch hier die Renga-Lehrer lästige, einzwängende Regeln auf und brachten damit die Gattung zu Fall. Ausser den schon genannten sind als Renga-Meister zu erwähnen Sōsetsu, Shinkei, Kensai, besonders aber der Priester Sōgi (1421 bis 1502). Sōgi, dessen ursprünglicher Laienname Iiwo war, führte ein Wanderleben, wie so viele Bonzen. Um die Kunst des Renga-Dichtens zu erlernen, hatte er sich an Kensai gewandt. Dieser sagte ihm aber: »Leider seid Ihr zehn Jahre zu alt. Um im Renga tüchtig zu werden, mufs man zwanzig Jahre lang an sich herum hämmern und schleifen«. Sōgi erwiderte: »Sollte ich es dann nicht schaffen können, wenn ich das Studium zehn Jahre lang Tag und Nacht betreibe?«. Und er widmete sich hinfort dem Studium mit allen Kräften. Das Resultat war ein überraschendes. Er brachte es dazu, dafs man ihn schliesslich als den bedeutendsten Meister des Renga betrachtete, und er bekam vom Hofe einen besonderen Titel verliehen: Hana no

Moto, »Der unter den [Kirsch-]Blüten«, was gewissermaßen unserm poeta laureatus entspricht. Er stellte die Kettengedichte seit Yoshimoto in dem Shin-Tsukuba-shū, »Neues Tsukuba-shū«, zusammen und schrieb auch einige Lehrbücher. Von seinen Schülern erwarben sich Sōchō und Botan-kwa-Shōhaku größeres Ansehen; besonders letzterer baute das Lehrgebäude seiner Vorgänger aus.

Die bisherigen Kettengedichte waren ernsten Charakters. Gegen Anfang des sechzehnten Jahrhunderts trat ihnen aber auch eine humoristische Spezies an die Seite, ins Leben gerufen und hauptsächlich gepflegt von Arakida Moritake (1473 bis 1549) und Yamasaki Sōkan (1465—1553). Man nannte diese Art Haikai-chō no Renga, das Kettengedicht im humoristischen Ton. Jeder der beiden Dichter gab eine Sammlung heraus, Moritake das Tobi-ume Senku, »Tausend Stollen fliegender Pflaumen«, mit Gedichten, meist leichten und gewandten Scherzen, Sōkan das derbere Inu-Tsukuba-shū, »Hunde-Tsukuba-Sammlung«, dessen Titel schon andeutet, daß es als das komische Seitenstück zu Yoshimotos obengenanntem Werk gelten will. Es ist klar, daß bei der verhältnismäßig selbständigen Gestaltung der einzelnen Stollen ein jeder derselben ein humoristisches Element enthalten, wenn nicht gar einen abgeschlossenen Witz für sich bilden mußte. Vor allem ähnelte gleich der Anfangsstollen, Hokku, einem humoristischen Gedicht minimalsten Umfanges, das man unter Umständen gar nicht weiter zu führen brauchte. Begnügte man sich nun damit, was in der Tat oft geschah, und zwar schon von den Begründern des Haikai-Renga, Moritake und Sōkan häufig geübt wurde, so hatte man ein witziges Epigramm. Auf diese Weise entstand im letzten Jahrhundert der Ashikaga-Periode eine neue Dichtgattung, das japanische Epigramm. Zur rechten Blüte gelangte es jedoch erst im 17. und 18. Jahrhundert, und wir werden ihm daher bei Besprechung der Tokugawa-Litteratur eine seiner Bedeutung entsprechende Würdigung angedeihen lassen.

Obgleich die Kettengedichte in unseren Augen als Produkte der Überkunst keinen ästhetischen Wert beanspruchen können, glaube ich doch dem Leser eine kurze Probe im Original mit Übersetzung nicht vorenthalten zu dürfen. Ich wähle die sechs ersten Stollen eines längeren Renga:

- | | | |
|------|---|---|
| I. | { Nabete yo no
Kaze wo osame yo
Kami no haru. | Allüberall in der Welt
Stille den Wind,
O Götterfrühling! |
| II. | { Hana mo tamuke no
Yufu kakuru koro. | Zur Zeit, wo die Blüten wie Weihgeschenke
Aus Yufu Zeug [an den Bäumen] hängen. |
| III. | { Tabi tateba
Kasumu yama ni mo
Michi arite. | Wenn man zur Reise aufgebrochen ist,
Auch auf den umnebelten Bergen
Finden sich Wege. |
| IV. | { Kari-ne no sora ni
Chikaki akegata. | Während ich kurze Rast halte,
Nahtsich am Himmel die Morgendämmerung. |
| V. | { Taga sato no
Kane ka to bakari
Kikoyuran. | Von welchem Dorfe her
Wohl tönt es
Wie von einer Glocke? |
| VI. | { Shimo ni fuke-yuku
Tsuki no sayakesa. | Indemes reift, und die Nacht immer tiefer wird,
Scheint mit hellem Glanz der Mond. |
| | usw. | usw. |

22. Die romantischen Kriegshistorien.

Von den beiden hervorstechendsten Charakterzügen der Kamakura-Periode, nämlich der vom Buddhismus und dem raschen Wechsel der Geschieke der irdischen Machthaber eingegebenen pessimistischen Grundstimmung und dem durch die zahlreichen Kämpfe geweckten kriegerischen Geiste, spiegelt sich in der Lyrik überwiegend der erstere, während der letztere nur in vereinzelten Fällen, wie in den Gedichten Sanetomos und einiger anderer Krieger, hervortritt. In der Epik jedoch, wenigstens in derjenigen, welche als Ausdruck des damaligen Zeitgeistes zu betrachten ist, liegen die Verhältnisse anders: hier überwiegt der kriegerische Geist, die Lust an der mutig vollbrachten Tat. Die Werke dieser Art sind meist von Bonzen verfaßt, natürlich nicht von weichlichen Kopfhängern, sondern von Mönchen etwa in der Art des deutschen Mönchs Ekkehard, des Verfassers des Walthariliedes. Neben diesen modernen Produkten als dem Ausfluß der veränderten Verhältnisse gegen Ende der Heian- und Anfang der Kamakura-Zeit erschienen aber noch eine Anzahl Novellen, welche als eine Fortsetzung der älteren Monogatari-Litteratur anzusehen sind, stofflich und sprachlich diesen ähneln und auch meist von Höflingen

gedichtet wurden. Sie vertreten nur in ganz geringem Malse die Ideen der eigenen Zeit. Wir haben also zwei Richtungen der erzählenden Litteratur zu beachten: die höfische und die kriegerisch-priesterliche. Letztere überwucherte die erstere in demselben Grade, wie die Krieger die Höflinge im öffentlichen Leben beiseite gedrängt haben.

Die Spezialität der Kamakura-Zeit, die romantischen Kriegshistorien, von denen wir in diesem Kapitel ausführlicher handeln wollen, sind übrigens nicht ganz neue Produkte. Auch sie haben ihre Wurzel bereits in der Heian-Periode. Die in Kapitel 16 besprochenen geschichtlichen Erzählungen, das Eigwa, Ô-kagami usw., ihre Vorläufer, sind ihnen in wesentlichen Zügen ähnlich. Als übereinstimmende Punkte sind besonders zu erwähnen der Umstand, daß sie nicht erdichtete Stoffe zum Vorwurf nehmen, sondern wirkliche Begebenheiten schildern, und daß sie der Wirklichkeit gleich frei, ja willkürlich gestaltend gegenüberstehen, also ein Gemengsel von Wahrheit und Dichtung sind. Nicht wenige Episoden darin sind erfunden; bei andern sind den Handlungen verschiedene Motive untergelegt; überall haben die Erfordernisse der interessanten, auf das Gemüt einwirken sollenden Erzählung den Vortritt vor den Rechten der gewissenhaften Geschichtschreibung gehabt. Solange man eine eigentliche historische Forschung mit wissenschaftlicher Methode in Japan nicht kannte, und das will besagen: bis vor wenigen Jahren, haben Gebildete wie Ungebildete den Inhalt dieser Werke meist auf Treu und Glauben hingenommen, und die darin geschilderten Ereignisse und Personen sind unangezweifelt, allgemeines Nationalgut geworden. Erst neuerdings hat man in ihre Kompositionsweise eine tiefere Einsicht gewonnen, und der strenge Historiker der Gegenwart weigert sich, ihnen den Rang historischen Materials zuzuerkennen. Durch manche Persönlichkeiten, ohne welche der Kenner der Litteratur und Kunst sich Japan gar nicht mehr vorstellen kann, wie Yoshitsunes riesenhaften Vasallen Benkei, hat die historische Kritik einen dicken Strich gemacht.

In der Sprache und in der Auswahl des Stoffes weichen dagegen die Kamakura-Epen von ihren Vorgängern beträchtlich ab. Sie bedienen sich des neuen, mit chinesischen Wörtern reichlich durchsetzten Stiles — je später, um so mehr

fremde Beimischung — und stehen grammatisch wie hinsichtlich ihres Wortschatzes zwischen der alten und der modernen japanischen Sprache. Das letzte große Werk dieser Gattung vollends, das dem Anfang der Ashikaga-Periode angehörende Taiheiki, nähert sich dem modernen Sprachgebrauch so sehr, daß man es jetzt auch ohne antike Sprachkenntnisse noch leidlich gut verstehen kann. Das Seite 241 ff. besprochene Konjaku Monogatari bildet sprachlich das Mittelglied zwischen der Heian- und der Kamakura-Periode. Das stofflich Charakteristische ist die Beschränkung auf die Darstellung kriegerischer Ereignisse — eine höchst natürliche Beschränkung, denn das Interesse an den ungeheuren Kämpfen zwischen den beiden feudalen Familien der Taira oder Hei und der Minamoto oder Gen, durch welche das ganze Land in Mitleidenschaft gezogen, und Staat und Gesellschaft vollständig umgekrempelt wurde, überwog selbstverständlich jedes andere Interesse. Was waren die kleinlichen Erlebnisse der weibischen Höflinge, ihre Liebesabenteuer, ihr markloses, schöngeistiges Getue und Zeitvertrödeln gegen die weltbewegenden Taten der tapferen Krieger, die jeden Tag ihr Leben auf der Spitze ihres Schwertes trugen, die heute im Glanze höchster irdischer Macht dastanden, um morgen in Nichts zerschmettert zu werden? Alles, was an Mut und Kraft, an ritterlicher Aufopferung und Treue, an Ehrgeiz und Herrschbegierde in der japanischen Seele lebt, war in diesen Kämpfen mit elementarer Gewalt zum Ausbruch gekommen und hatte ein für alle Folgezeit unvergessliches und vorbildliches Krieger- und Mannesideal ausgebildet. Die epische und die später entstandene dramatische Litteratur haben aus den Ereignissen dieser Zeit wie aus einem unergründlichen Born geschöpft und die Erinnerung daran in Palästen wie Hütten bis auf den heutigen Tag frisch lebendig erhalten. Der Geist jener Zeit ist zum japanischen Geiste schlechterdings, zum Yamato-damashii geworden; Jahrhunderte des Friedens haben ihn nicht erlöschen, nur unter der Decke weiterschlummern lassen; heute, wo Japan mit dem nordischen Kolos um die Oberherrschaft in Ostasien einen blutigen Ringkampf gewagt hat, ist er unvermutet in seiner alten Stärke wieder hervorgetreten. Die romantischen Kriegshistorien und die darauf basierte spätere, von kriegerisch-heroischem Geist durchwehte Litteratur haben keinen geringen Anteil an diesem Resultat gehabt.

Die Hauptwerke dieser Gattung sind das Hōgen Monogatari, Heiji Monogatari, Heike Monogatari und Gempei-Seisui-ki in der Kamakura-Periode und das Taiheiki in der Ashikaga-Zeit. Die Namen der Verfasser sowohl als die Zeit der Abfassung sind unbekannt. Die beiden erstgenannten Werke sind wahrscheinlich die ältesten unter ihnen, was man vor allem aus dem weniger reichlichen Gebrauch des chinesischen Wortschatzes zu schliessen berechtigt ist. Die Herausgeber des Hōgen zu Mito haben darzutun gesucht, daß das Werk vom Oberstaatsrat Hamuro Tokinaga, einem Sohn des Fujiwara no Tokimitsu und Enkel des Staatsrats Akitoki herrühre; Tokinaga habe durch zwei seiner Tanten, von denen die eine mit einem hervorragenden Mitgliede der Taira-Familie, Oberstaatsrat Tokitada, vermählt war, und die andere als Oberhofdame im Palaste fungierte, die allerbeste Gelegenheit gehabt, sich die nötigen eingehenden Informationen über die Vorgänge in dieser Familie zu verschaffen. Damit sind zwar noch keine stichhaltigen Beweise erbracht, aber die Hypothese klingt plausibel. Das Heiji ist ganz von derselben Art wie das Hōgen, so daß es naheliegt, für beide denselben Verfasser anzunehmen. Wenn man nun aber auch das dritte und vierte Werk dem Tokinaga zuschreibt, wie manche leichthin getan haben, so überschreitet dies die Grenze des Möglichen; mit demselben Rechte könnte man das Nibelungenlied und die sämtlichen deutschen Volksepen, welche der Dietrichsage angehören, einem und demselben Autor zuweisen wollen. Im Tsure-zure-gusa des Priesters Kenkō ist einer Überlieferung Erwähnung getan, nach der ein ehemaliger Statthalter der Provinz Shinano, namens Yukinaga, der besser unter seinem späteren Mönchsamen Shōbutsu bekannt ist, das Heike Monogatari verfaßt hätte; aber man bringt auch dieser Angabe, die etwa hundert Jahre nach Entstehung des betreffenden Werks gemacht wurde, nicht viel Glauben entgegen. Für das Gempei-Seisui-ki, das jüngste der vier Werke, können wir wenigstens ungefähr die Entstehungszeit bestimmen. Es muß um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, eher einige Jahre früher als später, zum Vorschein gekommen sein. Die drei andern gehören somit der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts an: das Hōgen und Heiji vermutlich dem ersten Viertel, das Heike dem zweiten Viertel.

Das Hōgen Monogatari ist die romanhafte Geschichte der Unruhen, welche im siebenten Monat des ersten Jahres Hōgen, d. i. 1156, ausbrachen, als der Exkaiser Sutoku mit Hilfe von Minamoto Tameyoshi, dessen Sohn Tametomo, Taira no Tadamasa und andern die kaiserliche Macht seinem Bruder Go-Shirakawa entreißen und seinem eigenen Sohn zuwenden wollte. Er wurde in einer blutigen Schlacht geschlagen, wobei seine meisten Anhänger fielen; dem in Gefangenschaft geratenen Tametomo, welcher der berühmteste Bogenschütze seiner Zeit war, zerschnitt man die Sehnen und sperrte ihn in einer Tragsänfte ein, aus der er aber später wieder entkam; Sutoku selbst wurde nach der Provinz Sanuki verbannt. Das Ganze ist in drei Bücher und siebenunddreißig Kapitel eingeteilt, welche Überschriften tragen wie »Nächtlicher Angriff auf den Shirakawa-Palast«, »Der Tod Tameyoshis«, »Die Übersiedelung des Kaisers nach Sanuki«, »Tametomos Fahrt nach der Teufelsinsel und Tod«. Die Schilderungen sind sehr realistisch und detailliert und erstrecken sich bis auf eine genaue Beschreibung der Kleider, Waffen und Pferde, der umständlichen Sitten bei der Herausforderung zum Kampfe, usw. Zahlreiche Reden werden gehalten, wie von den homerischen Helden, und Episoden aus der alten chinesischen und japanischen Geschichte sind eingeflochten. Die handelnden Personen treten uns lebendig vor Augen. Überall sieht man das Walten der Götter und Buddhas; Erfolg oder Mißerfolg werden in Gemäßheit mit der buddhistischen Lehre als Vergeltung für die Taten in einer früheren Existenz ausgelegt.

Tameyoshis Tod.

»Yoshitomo erhielt vom Kaiser [Go-Shirakawa] den Befehl, den Priester Tameyoshi¹⁾ hinrichten zu lassen. Zweimal machte er dem Kaiser Vorstellungen darüber und bat ihn, die Strafe zu lindern. Aber der Kaiser sprach erzürnt: »Kiyomori hat sogar seinen Oheim [Taira no Tadamasa] mit dem Tode bestraft. Wie könnte ich daher diesem Gnade angedeihen lassen? Es heisst, daß der Neffe einem so viel ist

¹⁾ Seinen Vater. Der Vater Tameyoshi hatte für Sutoku, der Sohn für Go-Shirakawa Partei genommen. Ebenso stand Kiyomori, der später allmächtige Taira-Hauptling, auf des letzteren, sein Oheim Tadamasa auf des ersteren Seite. Der grausame, rücksichtslose Kiyomori hatte seinen Oheim kaltblütig töten lassen.

wie der Sohn¹⁾. Welch geringer Unterschied besteht also zwischen einem Oheim und einem Vater? Ich will, daß du ihn auf der Stelle dem Tode überlieferst!“ Und er fuhr noch weiter fort: „Wenn du meinem Befehl keine Folge leistest, so werde ich den Vorzug, diese Strafe zu vollstrecken, einem andern Krieger übertragen, vielleicht dem Kiyomori.“ Da der kaiserliche Befehl so streng war, unterdrückte Yoshitomo mit Mühe die Tränen, begab sich hinweg und sprach zu Kamata no Jirō: „Ach, wie hart ist der Befehl des Kaisers! Wenn ich nun den Herrn Hangwan²⁾ nach seinem Willen töte, so muß ich eines der fünf schweren Verbrechen³⁾ auf mich laden. Und wenn ich hinwiederum aus Scheu vor diesem Verbrechen den kaiserlichen Befehl mißsachte, so werde ich ohne weiteres ein Rebell. Was soll ich da tun?“ Darauf sagte Masakiyo (d. i. Kamata no Jirō) ehrerbietig: „Ich scheue mich, es herauszusagen, aber ich muß Euch gestehen, daß Ihr da eine törichte Rede führet. Wenn Ihr ihn in einer Privatstreitigkeit tötetet, da würdet Ihr allerdings ein Verbrechen begehen. Nun steht es aber im Kwannon-Sutra geschrieben, daß seit dem Weltanfang achtzehntausend böse Könige ihre Väter getötet haben, während kein einziger seine Mutter ermordet hat. Das hat seinen Grund in nichts anderm, als daß die bösen Könige sich des Königsthrones bemächtigen wollten. Wenn Ihr in diesem Falle ein Feind des Kaisers werdet, so seid Ihr schliesslich unrettbar verloren. Selbst wenn Ihr durch den kaiserlichen Befehl nicht zur Eile angetrieben werdet, solltet Ihr nicht säumen. Denn wenn der Befehl nicht durch Euch selbst vollzogen wird, so werdet Ihr es mit ansehen müssen, daß das Todesurteil an einem, der zu Eurer Familie gehört, durch fremde Hände vollstreckt wird⁴⁾. Tötet ihn lieber selbst und haltet ihn nach seinem Tode mit Gedächtnisfeiern in Ehren. Warum sollte das nicht ausführbar sein?“ Hierauf begab sich Yoshitomo mit den Worten: „So mache denn die Vorbereitung dazu!“ in [ein anderes Zimmer] hinein.“⁵⁾

Das Heiji Monogatari schildert in drei Büchern und sechsunddreißig Kapiteln die Unruhen des Jahres Heiji, 1159. Go-Shirakawa war abgedankt, Nijō Kaiser geworden. Ihr ver-

¹⁾ Zitat aus dem Li-ki, dem chinesischen Ritenbuch.

²⁾ Hangwan, „Richter“, ist Tameyoshis Titel.

³⁾ Buddhistischer Ausdruck. Gemeint sind: Vätermord, Muttermord, einen Heiligen töten, den Priesterfrieden stören, Buddha kränken.

⁴⁾ Die Vollstreckung des Urteils durch andere wird als schändlicher betrachtet, als wenn der Verwandte es am Verwandten vollstreckt.

⁵⁾ Wir sehen, daß im Konflikt zwischen Vasallentreue und andern Pflichten die erstere siegt, ähnlich wie es mit Rüdiger von Bechlarn im Nibelungenliede der Fall ist. Aber vielleicht war hier der in der vorigen Anmerkung berührte Grund der mehr ausschlaggebende.

trauter Ratgeber war der staatsmännisch geschickte Fujiwara no Michinori, der sich Priester Shinsei nannte, nachdem er sich das Haupt geschoren. Mit Shinsei und dem inzwischen zu immer größerem Einfluß gelangten Taira no Kiyomori geraten der oben genannte Minamoto no Yoshitomo, jetzt der Chef seiner Familie, und der Staatsrat und Polizeipräsident Fujiwara no Nobuyori in heftigen Konflikt. Nobuyori und Yoshitomo verbinden sich zu einem Gewaltstreich gegen ihre Feinde, bringen den eingeschüchterten Exkaiser Go-Shirakawa auf ihre Seite, bemächtigen sich der Person des regierenden Kaisers, ernennen sich zu den höchsten Stellen und lassen Shinsei töten. Dieser hatte sich geflüchtet und auf einem Berge in einer Höhle Zuflucht gesucht, wurde aber entdeckt und getötet. Ein Kapitel handelt davon, wie man seinen abgeschnittenen Kopf bringt, an ihm die sogenannte Echtheitsprüfung (Kubi no jikken) vornimmt, um festzustellen, ob es auch wirklich der echte Kopf sei¹⁾, und ihn schließlich über dem Tor des Gefängnisses öffentlich ausstellt. Doch dauerte der Triumph nicht lange. Nijō entkommt in Kiyomoris Haus, Go-Shirakawa nach dem Kloster Ninna-ji, und nun macht Kiyomori seinen Feinden den Garaus. Nobuyori wird erschlagen, Yoshitomo entflieht zwar nach Owari, wird dort aber von gedungenen Meuchlern im Bade ermordet. Kiyomori tilgt die ganze Minamoto-Sippe aus, mit Ausnahme von Yoshitomos Sohn Yoritomo und drei andern Kindern Yoshitomos von dessen schöner Konkubine Tokiwa, die sich ihm dafür ergeben muß. — Die fliehende Tokiwa mit dem kleinen Yoshitsune auf dem Arm auf ödem Schneefeld ist eines der beliebtesten Motive der japanischen Malerei geworden. Der einzige Fall, wo der rücksichtslose Tyrann sich zur Milde verleiten liefs, sollte sich schwer rächen. Yoritomo und Yoshitsune rotteten ein Vierteljahrhundert später die ganze Taira-Familie mit Stumpf und Stil aus.

Exkaiser Go-Shirakawa begibt sich nach dem Kloster
Ninna-ji.

Am 23. desselben Monats²⁾ befanden sich die kaiserlichen Truppen in großer Angst, denn sie glaubten, daß von Rokuhara [der Residenz

¹⁾ Vgl. in meinen japanischen Dramen (Amelangs Verlag) »Tera-koya«, Szene 9.

²⁾ Im Dezember a. St.; nach unserer Zeitrechnung war dieser Tag der 2. Februar 1160.

Kiyomoris] her ein Angriff erfolgen würde; doch war dies nicht der Fall. Seit dem 10. hatten die Krieger in Rokuhara Tag und Nacht viel Lärm gemacht, weil sie der Meinung waren, sie würden von den Kaiserlichen angegriffen werden, und diese hinwiederum waren in Aufregung, weil sie von den Gegnern einen Überfall erwarteten. Die Mannen der Häuser Gen und Hei¹⁾ zogen zwischen Kyōto und Shirakawa hin und her. Das Jahr neigte sich seinem Ende zu²⁾, aber es fand sich keine Muße, für die übliche Feier des Jahreswechsels irgendwelche Anstalten zu treffen. Die Leute sprachen von nichts als von Kampf und von Schlachten. Es war tief in der Nacht des 26. Tages, da begab sich der Kurōdo Ushōben³⁾ Nariyori nach der Hofkanzlei und meldete dem Exkaiser: •Wie denken Eure Majestät? Noch ehe diese Nacht zur Rüste geht, wird die Welt in große Wirrnis geraten. Haben Tsunemune und Koretaka noch keine Meldung erstattet? Der Kaiser hat sich aus dem Palast hinweg anderswohin begeben⁴⁾; so werden auch Eure Majestät hier nicht länger weilen dürfen. Da war der Exkaiser sehr erschrocken und entschloß sich, nach dem Kloster Ninna-ji zu gehen. Als Höfling verkleidet, verließ er unerkannt den Palast. Vor dem nordwestlichen Tore fiel er auf die Knie und betete, das Gesicht nach dem Shintōschrein Kitano hingewendet. Dann schwang er sich aufs Pferd. Es war erst um die Mitternachtsstunde; der schon stark im Abnehmen begriffene Mond war daher noch nicht am Himmel emporgestiegen. Der Wind fuhr brausend aus den nordwärts gelegenen Bergen hervor, und im Schnee, der vom finsternen Himmel herabgefallen war, vermochte er den Pfad nicht zu finden. Sogar das raschelnde Geräusch des Windes in den Gräsern und Bäumen setzte ihn in Furcht, als ob die Feinde ihm auf den Fersen wären. Dabei fiel ihm ein, daß der abgedankte Kaiser in Sanuki⁵⁾ einst unter ähnlichen Umständen nach dem Berge Nyoi-san sich geflüchtet habe. Damals befand sich dieser Kaiser auf der Flucht, war aber dabei von Ichiro, Mitsuhiro und andern begleitet, so daß er sich doch nicht ganz verlassen fühlte. In diesem Falle hatte der Fürst keinen einzigen Krieger bei sich; er fühlte sich ganz vereinsamt und improvisierte deshalb folgendes Gedicht:

•Ach, was für Blüten für mich Kummervollen wohl auf diesem Kummerbaume wachsen? Erst wenn sie mir zu Früchten gereift sind, werd' ich wissen, was es für Kummerfrüchte sind. •⁶⁾

¹⁾ Gen = Minamoto, Hei = Taira.

²⁾ Der letzte Tag des Jahres Heiji entsprach dem 8. Februar 1160. Das Neujahrsfest ist das höchste Fest in China und Japan, zu dem noch heute umfassende Vorbereitungen getroffen werden.

³⁾ Amtsname.

⁴⁾ In den Palast des Taira no Kiyomori.

⁵⁾ Der nach Sanuki verbannte Kaiser Sutoku.

⁶⁾ Im Original sind zwei Wortspiele, die mit in die Übersetzung

Da er niemanden hatte, mit dem er sich unterhalten konnte, so tat er in seinem Geist verschiedene Gelübde. Dafs er später, nach Wiederherstellung des Friedens in der Welt, nach dem Shintōtempel Hiyoshi wallfahrtete, soll auf einem der damals abgelegten Gelübde beruhen. Inzwischen kam er im Kloster Ninna-ji an und berichtete, wie es ihm ergangen sei. Freudig wurde ihm Zuflucht gewährt und Essen und Trinken angeboten. Man bewirtete ihn aufs beste.*

Ganz den Fufsstapfen dieser Erzählungen folgen das Heike Monogatari, »Die Geschichte der Hei-Familie«, und das Gempei-Seisui-ki, »Die Geschichte der Blüte und des Verfalles der Gen und Hei«. Beide behandeln fast genau denselben Stoff in dem historischen Umfange, wie er im Titel des letzteren Werkes genauer definiert ist, und hängen auch innig miteinander zusammen. Das Seisuiki ist jedoch ausführlicher in Einzelangaben und offenbar als eine Ergänzung und Abschließung des im Heike gebotenen Stoffes gedacht, das die Ereignisse einfacher und mitunter in lyrischem Schwunge darstellt. Der von manchen ausgesprochenen Ansicht, das Heike sei ein Auszug aus dem andern Werke von solchen Stellen, die sich zum gesanglichen Vortrage eigneten, können wir nicht zustimmen, denn dieses mufs schon deshalb nach dem Heike entstanden sein, weil sein gröfserer Reichtum an chinesischen Lehnwörtern eine etwas jüngere Sprachstufe verrät. Nach Anlage, Ausführung und Gröfse bezeichnen sie einen Fortschritt über das Hōgen und Heiji hinaus; die Lehre vom Unbestand alles Irdischen predigen sie noch eindringlicher als diese. Führen sie uns ja zuerst das glänzende, meteorhafte Aufsteigen der Taira unter Kiyomori — dieser spielte in den ersten Kriegshistorien noch keine so bedeutende Rolle — vor Augen, dann ihren plötzlichen Fall; das Glück und den alles blendenden Ruhm des idealsten japanischen Ritters Yoshitsune, des eigentlichen Vernichters der Taira, und seinen unerwarteten Sturz, herbeigeführt durch den eigenen, auf ihn eifersüchtigen Halbbruder Yoritomo; die Begründung einer soliden Herrschaft, wie sie Japan nie zuvor gesehen, durch Yoritomo, und den Untergang der Spröfslinge seines Blutes, wenige Jahre nach seinem Tode, durch Verwandtenzwist und Meuchelmord. Daher beginnt auch das Seisuiki mit den ominösen

verwebt wurden. Der Sinn ist: Erst wenn der Kummer einen betroffen hat, weifs man, was Kummer ist.

Worten: »Die Blüte der Heike ist wie der Klang der Glocke im Gion-Tempel, welche die Unbeständigkeit aller Dinge ankündigt«, und ähnlich das Heike-Monogatari: »Der Ton der Glocke des Gion-Tempels verkündigt immer die Unbeständigkeit der Dinge, und die Farbe der Blüten der Shara-Bäume (ein in buddhistischen Schriften erwähnter indischer Baum) zeigt uns den schnellen Verfall alles Blühenden. Wer sich prahlerisch rühmt, wird bald zugrunde gehen: er ist wie ein kurzer Traum in der Frühlingsnacht. Und wer tapfer ist, wird auch bald dahinsinken: er ist wie Staub vor dem Winde.«

Es treten eine Fülle von Gestalten auf, Männer und Frauen, aber den Mittelpunkt bilden doch überall die Ritter und ihre kriegerischen Taten. Rücksichtslose Tapferkeit war das höchste Ideal: für den Ritter gab es kein Zurück, was mit treffenden Worten der junge Kajiware Kagesue in einem Kurzgedicht (im Heike Monogatari) zum Ausdruck bringt, als sein besorgter Vater ihn warnen läßt, weil er bei dem Kampfe im Walde zu Ikuta sich allein zu weit vorwagte:

»Wer will zurückkehren? Der Ritter ist gleich einem abgeschossenen Pfeile, der nie zurückkommt, sobald er den Bogen verlassen hat.«

Und noch ein paar andere kurze Anreden, in Gedichtform gekleidet, mögen die Gesinnung kennzeichnen:

»Stürzt euch gerade auf den Feind, ihr Kameraden! Warum denn zögert ihr also? Es ist doch nicht unsere Art, vor dem Feinde lange zu zögern und uns zu bedenken.«

»Ich habe längst mein Leben meinem Feldherrn anheimgegeben; so will ich nun meinen Leib hier auf diesem Schlachtfeld öffentlich ausstellen.«

Das Blut fließt in Strömen, Menschenleben gelten keinen Deut, die menschliche Bestie zeigt sich in ihrer ganzen Wildheit. Doch kommen auch die edleren Regungen der Milde und Barmherzigkeit zum Vorschein; Gefühlsausbrüche, die jedoch mehr momentane Anwandlungen von Sentimentalität als nachhaltige Empfindungen sind, finden sich sogar sehr häufig. Wie die homerischen Helden durch Weinen und Klagen der Menschlichkeit ihren Tribut bezahlen, ohne dadurch den Wert ihrer Persönlichkeit zu erniedrigen, so schämen sich auch die japanischen Ritter mitten im grausamen Kriegshandwerke nicht der Tränen.

Nur fließen die Tränen, wie in den klassischen Monogatari, gar zu oft und reichlich, so daß man an ihrer Echtheit Zweifel bekommen könnte.

Die Erzählung läuft in einem Fluß dahin und ist fast immer spannend, voll von Handlung und ohne allzuweit abschweifende und dadurch ermüdend wirkende Beschreibungen des sinnlich Wahrnehmbaren. In das, was Lessing die Schilderungssucht nennt, sind die Verfasser nicht verfallen. Sie begnügen sich gewöhnlich, die äußere Erscheinung eines Menschen, seine Züge, Kleidung, Waffen in dem Augenblicke kurz zu schildern, wo unser Auge auf ihn fällt, und wo uns das Detail interessiert, ja vielleicht zum Verständnis notwendig ist. Ein straffer Aufbau der Handlung auf Grund einer guten Disposition, wie wir ihn bei einem epischen Werke wünschen, ist jedoch nicht vorhanden, und dies ist auch ganz erklärlich, weil diese Werke ein Mittelglied zwischen einem geordneten Heldenepos und einer losen Zusammenstellung geschichtlicher Vorgänge bilden; sie bestehen aus einer sehr langen Serie aneinandergereihter Episoden. Im Heike finden sich auch einige Stellen in rhythmischer Prosa, nämlich in einer unregelmäßigen Folge von fünf- und sieben-silbigen Gliedern, welche als ein Ansatz zu wirklicher epischer Form betrachtet werden können. Das Taiheiki hat von dieser Quasi-Metrik noch ausgiebigeren Gebrauch gemacht. Unter den Episoden des Heike und Seisuiki sind viele so beliebt geworden, daß sie in der späteren Litteratur in allen Dichtungsgattungen wieder und wieder behandelt worden sind, am wirkungsvollsten in dramatischer Form als Opern, Monodien und Schauspiele; den Vorrang haben die Gestalten von Yoshitsune und Benkei. Merkwürdigerweise hat das an dramatischen Figuren und Ereignissen so reiche Taiheiki für die Bücher der Ashikaga- und Tokugawa-Zeit sehr viel weniger Stoffe geliefert als das Heike Monogatari¹⁾. Der Grund dafür ist wohl in der ungleich weiteren Verbreitung und Popularität des Heike infolge seiner eigentümlichen Vortragsweise zu suchen. Sein Text mit dem gelegentlichen Einschwenken ins Rhythmische eignete sich sehr gut zu rezitatorischen Vorträgen

¹⁾ Erst in der neuesten Zeit sind die Stoffe des Taiheiki-Zykels mehr für das historische Drama ausgebeutet worden; im Nō-Drama ist ihre Verwendung noch spärlich.

und geriet deshalb in die besondere Pflege einer Sängerkaste, der Biwa-hōshi. Die Biwa-hōshi, eine modernere Erscheinungsform der alten Rhapsoden (Katari-mono), waren blinde Sänger, welche ihre Rhapsodien vortrugen, indem sie sich auf der vierseitigen Biwa, einer Art Mandoline, begleiteten. Biwa-hōshi bedeutet wörtlich »Biwa-Mönch«, eine Anspielung darauf, daß sie wie die Mönche ihren Kopf kahl schoren; auch war diese Sängerschule von einem Mönche Shōbutsu gegründet worden. Die Biwa-Mandoline wurde in alter Zeit aus China nach Japan herübergebracht, und schon im Genji-Monogatari hören wir von Biwa-hōshi. Der scharf einschneidende melancholische Ton dieses Instruments stimmte vortrefflich zu Rezitationen schauerlichen Inhalts, so daß die kombinierte Wirkung von Text und Vortragsweise stets des Erfolgs sicher war¹⁾. Der allgemeine Tiefstand der Gelehrsamkeit und der Lesekunst trug ebenfalls erheblich dazu bei, den Rhapsoden das Publikum aus fast allen Kreisen zuzuführen, da ihnen das Hören weit leichter wurde als das Lesen, wenn es nicht gar die einzig mögliche Weise der Mitteilung war. Man könnte die Biwa-hōshi ganz treffend mit unseren mittelalterlichen Spielleuten vergleichen.

Eine berühmte Episode, welche schildert, wie Taira no Tadanori auf der Flucht das Pferd noch einmal heimwärts wendet und an Shunzeis Tor klopft, haben wir S. 153 berührt. Als Shunzei seinen Wunsch zu erfüllen versprochen hatte, sagte Tadanori freudig: »Wenn auch mein toter Leib nun auf offenem Felde daliegt oder auf den Wogen des Westmeers umherschwimmt, so soll es mich nicht kümmern; ich habe hinfürder keinen Sinn mehr für diese Welt.« Das Bewußtsein, durch ein Lied in der Nachwelt fortzuleben, war diesem tapferen Krieger mehr wert als alles andere, mehr wert als sein Leben selbst! Von einer andern gleichbeliebten Episode wollen wir kurz den Inhalt angeben, weil sie sehr charakteristisch ist. Es war im Jahre 1184, in der Schlacht von Ichi-no-tani. Die Feste Fukuhara war genommen, die Taira suchten auf Dschunken zu entkommen. Unter

) Die mit Begleitung der Satsuma-Biwa vorgetragenen alten kriegerischen Gesänge erregen auch heutzutage immer — ich spreche noch von Zeiten vor dem Russenkrieg — eine frenetische Begeisterung unter der Zuhörerschaft. Manche Leute werden dabei so erregt, daß sie sich wie Tobsüchtige gebärden.

den Fliehenden war der kaum sechzehnjährige Atsumori, ein Neffe Kiyomoris. Einer der feindlichen Hauptleute, der berühmte Kriegermann Kumagai Naozane, erblickt ihn, ohne aber zu wissen, wer es sei: »Da Naozane an den Strand ging, sah er, wie ein Ritter sein Ross durch die Fluten des Meeres trieb, um die weiter draussen in der See liegenden Schiffe der Seinigen zu erreichen, und auf etwa zweihundert Fuß Distanz dahinschwamm. Naozane hielt ihn für einen vornehmen Heerführer und rief ihm zu: ,O, Ihr zeigt dem Feinde feige den Rücken! Kommt hierher zurück!« Dabei winkte er ihm mit dem Fächer zu. Der Fliehende wandte sich um und kehrte sofort zurück. Als er im Begriffe war, den Strand zu ersteigen, kam Naozane schnell auf ihn zugeritten. Die beiden rangen zu Pferde miteinander und fielen auf den Boden. Naozane rang den andern nieder; aber als er ihm den Helm abriß, um ihm den Kopf abzuschneiden, sah er, daß sein Feind einen feinen Schmuck trug, die Zähne schwarz gefärbt hatte, und daß es ein etwa sechzehn- oder siebzehnjähriger Jüngling mit unaussprechlich schönen Gesichtszügen war« (Heike Monogatari). Bei seinem Anblick gedachte Naozane des eigenen, gleichaltrigen, heute früh verwundeten Sohnes Nao-ie: »Heute früh ist mein Sohn in der Schlacht nur leicht verwundet worden, und doch bin ich betrübt darüber. Wie traurig aber muß der Vater dieses Jünglings sein, wenn er von seinem Tode hört!« Schon wollte er sich seines jugendlichen Gegners erbarmen, ihn entfliehen lassen. Aber es war zu spät. Von hinten kamen eine Anzahl Minamoto-Mannen hinzu, und um ihn nicht in deren Hände gelangen zu lassen, wohl auch, um vor ihnen seinen Ruf als treuen Vasallen aufrechtzuerhalten, entschloß er sich bekümmert, dem Jüngling den Gnadenstoß zu geben. Mit Tränen in den Augen sprach er zu ihm: »Wehe, es gibt keine Rettung für dich. Stirb lieber von meiner Hand! Ich werde noch lange nach deinem Tode für deine Seelenruhe zu den Göttern flehen.« Damit tötete er Atsumori, der sich seinem Geschick mit heroischem Mute ergab. »Ach,« sprach Naozane, »in der Welt hat keiner ein so trauriges Schicksal als der Ritter mit Schwert und Bogen. Wäre ich nicht in einer Ritterfamilie geboren, so würde ich nie solche Betrübniß wie diese erfahren haben.« Klagend verhüllte er sein Antlitz mit den Ärmeln seines Gewandes und weinte laut und bitterlich. Im Gürtel der Leiche fand er eine

Flöte stecken. Denselben Morgen hatte er beim Ansturm auf das Schloß drinnen eine Flöte blasen hören und hatte ihren süßen Tönen gelauscht. Jetzt wußte er, daß der Flötenbläser dieser Jüngling gewesen war, und fühlte sich tief erschüttert. Den abgeschnittenen Kopf Atsumoris und die übrigen ihm abgenommenen Beutestücke schickte er an dessen Vater Tsunemori zurück; er selbst legte nach dem Krieg die Waffen ab, wurde Mönch und betete den Rest seines Lebens für die Seele des Erschlagenen.

Vergleichen wir diesen rührenden Schluß mit den wirklichen, geschichtlichen Tatsachen, so bekommen wir einen Begriff davon, wie die Verfasser ihre Stoffe aufgearbeitet haben, um ihre Wirkung zu verstärken. Naozane hat tatsächlich der Welt den Rücken gekehrt, aber nicht aus den oben geschilderten Motiven, sondern, wie eine andere, wohl zuverlässigere Überlieferung angibt, aus Verdrufs über einen verlorenen Prozeß.

Im Gegensatz zu Kumagai Naozane, Taira no Tadanori und vielen anderen Taira-Rittern, welche unter dem Panzer doch ein weiches Herz tragen, sind einige, wie Kiyomori, als Verkörperungen eines eisernen, unbeugsamen Willens geschildert. Noch auf dem Totenbette denkt Kiyomori nur daran, seine Gegner auszurotten, und sterbend gibt er die Weisung: »In dieser Welt habe ich keine Hoffnung mehr, aber eine Sorge habe ich noch. Es tut mir unendlich leid, daß ich vor meinem Tode nicht den Kopf Yoritomos sehen kann. Ich gebe Euch daher den strengsten Befehl: Veranstaltet nach meinem Tode keine religiösen Feiern für mich, bauet keine Tempel für mich, sondern sendet alsbald Heere aus, tötet den Yoritomo und bietet seinen Kopf als Opfer auf meinem Grabe dar! Dadurch leistet Ihr mir den größten Dienst« (Heike Monogatari).

Die folgenden beiden Schilderungen aus dem Gempei-Seisui-ki mögen dem Leser das Bild einer Landschlacht und einer Seeschlacht vermitteln und zugleich als Charakteristik der Darstellungsweise dieses Werkes dienen. Ein Vergleich mit den betreffenden Episoden im Heike Monogatari zeigt, daß das Seisui-ki mehr sachlich und episch, das Heike mehr lyrisch und emotionell ist.

Wie Tomomori das Schlachtfeld verließ und sich einschiffte¹⁾.

•Während also einerseits dies geschah, rettete sich der neue Staatsrat Herr Tomomori nach dem Strande. Aber weil jener²⁾ der Statthalter der Provinz Musashi war, und es daher unter den Feinden einige gab, die ihn wohl kannten, so verfolgten ihn drei Berittene aus der Kodama-Gemeinde, indem sie ihre Fahnen mit dem Uchiwa-Wappen schwangen und riefen: »Der Mann, der da flieht, scheint ein Feldherr zu sein. Wie feige zeigt er uns den Rücken!« So rufend, kamen sie ganz dicht an ihn heran. Da aber schnellte Kemmotsu-tarō Yorikata, des Staatsrats Vasall, ein vortrefflicher Bogenschütze, einen Pfeil von dem straff gespannten Bogen. Der feindliche Fahnenträger ließ sich durch diesen Pfeil den Knochen am Gelenk durchschiefen³⁾ und fiel vom Pferde. Die beiden anderen stürzten mit seitwärts vorgehaltenem Hinterhelmschutz auf ihn los, und als der Staatsrat dadurch gefährdet schien, stürzte sein Sohn Tomo-akira, der Statthalter von Musashi, sich mitten zwischen sie, wurde mit den beiden handgemein, sprang vom Pferde, packte [den einen seiner Gegner] fest und schnitt ihm den Kopf ab. In diesem Augenblick fiel ihn der feindliche Knappe an und tötete ihn, den Gouverneur von Musashi. Der Bogenschütz Yorikata eilte herzu, den Bogen klatsch von sich werfend und nahm dem Knappen den Kopf. Als Yorikata, den Kopf seines Herrn und den des Knappen in der Hand, das Pferd besteigen wollte, ließ er sich das Kniegelenk durchschiefen, und als er jetzt das Ende gekommen meinte, schnitt er sich den Bauch auf, um nicht in die Hände der Feinde zu fallen, und starb so. Während dieser tumultuösen Vorgänge rettete sich der neue Staatsrat auf ein Schiff, weil er auf einem vortrefflichen Pferde namens Inoue geritten war und auf ihm drei Chō⁴⁾ weit über das Wasser des Meers geschwommen war. — Tomo-akira hatte auf der Stelle das Haupt eines Helden gewonnen und sich dadurch den Ruhm eines heldenmütigen Mannes verdient⁵⁾. Er hatte seinen Vater vom Tode gerettet und dabei für immer sein eigenes Leben verloren. — Und da auf dem Schiffe kein Raum war, wo man das Pferd hätte hinstellen können, so drehte Tomomori den Kopf des Pferdes nach dem der Küste zugekehrten Schiffsbord und gab ihm einen Peitschenhieb. Da ging das Pferd schwimmend zurück. Awa no Mimbu Narishige sagte darauf: »Bequemt Euch, jenes Pferd zu erschießen! Es kommt sonst in den Besitz der Feinde.« Doch der

¹⁾ Buch 38. Episode aus dem Jahre 1184. Tomomori war ein Taira.

²⁾ Sein Sohn Tomo-akira.

³⁾ In der Rittersprache sagte man nicht »wurde durchschossen«, sondern »ließ sich durchschiefen«.

⁴⁾ Etwa 220 m.

⁵⁾ Chinesische Redewendungen.

Staatsrat entgegnete: »Wie könnte ich das Pferd töten, das mir das Leben gerettet hat? Und sollte das Ross auch dem Feinde anheimfallen!« und es war, als ob ihn der Abschied mit Trauer erfüllte. Das Pferd erreichte schwimmend das brandende Gestade, blickte von Wasser triefend nach dem Schiffe zurück, des jahrelangen innigen Verhältnisses zu seinem Herrn gedenkend, und wieherte dreimal. Das war doch traurig, wenn es auch nur ein Tier war!« (Gempei-Seisuiki.)

Die Seeschlacht von Dan-no-ura¹⁾

»Die Einnahme von Yashima²⁾ schnitt die Hei-Familie von Kyūshū ab. Unfähig, einen Zufluchtshafen zu finden, trieben sie nach Dan-no-ura in Nagato, Akama (Shimonoseki), Moji und Hikushima hin. Hier blieben sie an Bord ihrer Schiffe auf dem Wasser. Die Gen-Flotte kam in der Bucht von Katsura in der Provinz Awa an. Die Gen waren in den verschiedenen Gefechten hier und da Sieger geblieben, hatten den Palast von Yashima erobert und folgten nun den Bewegungen der Hei-Schiffe, indem sie die Verfolgung zu Lande aufnahmen, wie der Habicht hinter den Fasanen her ist, wenn die Haiden abgebrannt sind und ihnen kein schützender Ort mehr bleibt. Die Gen-Flotte erreichte einen Ort namens Oitsuheitsu, über zwanzig Chō (etwa $\frac{1}{2}$ geogr. Meile) von der Stellung der Anhänger des Hei-Hauses entfernt. Am 24. 3. desselben Jahres (1185) griff Yoshitsune mit seinem Heere die Feinde bei Morgengrauen auf über siebenhundert Schiffen an. Die Hei waren nicht unvorbereitet. Mit mehr als fünfhundert Kriegsfahrzeugen rückten sie ihm entgegen und tauschten die Pfeile aus. Die beiden Heere der Gen und Hei zählten zusammen über 100 000 Mann, und der Lärm des Schlachtgeschreis auf beiden Seiten und das Getön der Brumpfeile, wie sie hinüber und herüber schwirrten, war betäubend; man sollte denken, daß es bis zum azurnen Himmel oben hörbar war und in den tiefsten Tiefen des Meeres widerhallte. [Der Gen-General] Noriyori war inzwischen mit 30 000 Berittenen in Kyūshū angekommen und hatte so den Feinden den Rückzug nach dieser Seite hin verlegt. Die Hei waren wie ein Vogel im Käfig, der nicht entfliehen kann, oder wie ein Fisch in der Reuse, aus der es keinen Ausweg gibt. Auf der See schwammen die Schiffe, auf dem Lande waren die Reitstangen eine neben der andern. Ost und West, Süd und Nord waren verschlossen, nirgends war ein Entkommen möglich.

Der Taira Tomomori stand vorn am Bug seines Schiffes und sprach: »Laßt uns diesen Tag als unsern letzten betrachten und alle

¹⁾ Bucht bei Shimonoseki. Hier fand die letzte Entscheidungsschlacht 1185 statt, in der die Taira von Yoshitsune gänzlich vernichtet wurden. Die Übersetzung dieses Stücks gründet sich auf Astons Version a. a. O. S. 135 ff.

²⁾ In der Provinz Sanuki, Insel Iyo.

Gedanken an einen Rückzug verbannen. In alten und in neuen Zeiten hat es Beispiele gegeben, daß selbst berühmte Heerführer und tapfere Krieger, wenn ihre Heere geschlagen waren und ihr gutes Glück sie verlassen hatte, von Reisenden aufgebracht und von Wanderern gefangen genommen wurden. All dies kam her von dem Bemühen, einen unvermeidlichen Tod vermeiden zu wollen. Laßt uns alle heute unser Leben der Vernichtung anheimgeben und an nichts anders denken als unsern Namen der Nachwelt zu überliefern. Laßt uns vor diesen Gesellen aus dem Ostlande¹⁾ keine Schwäche zeigen! Oder sollen wir etwa mit unserm Leben geizen? Wir wollen uns verbünden in dem Entschluß, Yoshitsune zu ergreifen und ihn in die See zu schleudern. Dies sollte unser Hauptziel in der heutigen Schlacht sein.* — — — — —²⁾

Als Yoshitsune bemerkte, daß seine Truppen zu weichen anfangen, spülte er sich den Mund mit Meerwasser und betete mit geschlossenen Augen und gefalteten Händen zum großen Bodhisattva Hachiman³⁾ um Beistand. Hierauf kamen ein Paar weiße Tauben⁴⁾ herbeigeflogen und ließen sich auf Yoshitsunes Fahne nieder. Während die Gen und Hei sagten: »Seht da, seht da!«, kam eine schwarze Wolkenmasse von Osten herangeschwebt und blieb über dem Schlachtgefilde hängen. Aus dieser Wolke kam eine weiße Fahne herab, während Yoshitsunes Fahne hin- und herwehend mit den Wolken davonschwebte. Die Gen falteten ihre Hände zum Gebet, während den Hei die Haare zu Berge standen und die Herzen ihnen im Busen zusammenschrumpften. Durch dieses günstige Vorzeichen von neuem Mute beseelt, erhoben die Gen-Soldaten ein lautes Geschrei. Einige schifften sich in Booten ein und ruderten kämpfend drauf los; andere marschierten am Lande hin, legten Pfeil auf Pfeil in rascher Folge auf den Bogen und kämpften eine Pfeilschlacht. — — — — —

Der Gen waren viele, und vom Erfolg ermutigt, drängten sie vorwärts zum Angriff. Die Hei waren weniger zahlreich, verhielten sich aber so, als wenn dieser Tag ihr letzter wäre. Kann die Schlacht zwischen Indra und den Asura schrecklicher gewesen sein als diese? Die Hei-Schiffe waren in doppelter oder dreifacher Linie aufgestellt. Das Schiff von chinesischer Bauart war so mit Truppen besetzt, daß man die Anwesenheit des Generals an Bord daraus ersehen konnte. Auf den gewöhnlichen Kampfschiffen hatten sich die Daijin und andere Offiziere von niedrigerem Range eingeschifft. Der Plan der Hei war,

¹⁾ Die Familie der Minamoto hatte sich in den östlichen Provinzen des Reiches, die der Taira in den westlichen Provinzen zur gebietenden Militärpartei entwickelt.

²⁾ Bericht über den ersten Angriff, der für die Hei günstig ausfällt, ist ausgelassen.

³⁾ Der Kriegsgott.

⁴⁾ Die Tauben sind dem Kriegsgott heilig.

daß, während die Gen das chinesische Schiff angriffen, die Kampfschiffe die feindlichen Schiffe umgehen, sie einschliessen und die Gen bis auf den letzten Mann niedermachen sollten.

Da änderte Shigeyoshi, der bisher der Sache der Hei so treu angehangen hatte, plötzlich seinen Sinn, ruderte mit mehr als dreihundert Schiffen, welche mit Shikoku-Leuten bemannt waren, von dannen und sah der Schlacht müßig zu; bereit, seine Pfeile gegen die Gen abzuschiesen, wenn die Hei sich als die stärkeren erweisen sollten, umgekehrt aber sie gegen die Hei zu richten, wenn die Gen im Vorteil sein würden. Wie wahr ist es doch, daß man sich auf den Himmel verlassen kann, daß man sich auf die Erde verlassen kann; daß aber das einzige Ding, worauf man sich nicht verlassen darf, des Menschen Gesinnung ist! (Gempei-Seisui-ki.)

Shigeyoshi teilt schliesslich verräterischerweise Yoshitsune den Schlachtplan der Hei mit, und diese werden infolgedessen vollständig geschlagen. Bei dieser Gelegenheit fand auch der kaum siebenjährige Kaiser Antoku, dessen sich die Taira bei ihrer Flucht aus Kyōto versichert hatten, den Tod in den Wellen, indem sich seine Großmutter Niidono¹⁾ mit ihm ins Meer stürzte. Das Gempei-Seisui-ki berichtet darüber in wenigen Worten, das Heike Monogatari hingegen malt die Szene ausführlich aus wie folgt:

•Niidono war schon lange [auf die Niederlage der Taira] vorbereitet. Sie steckte ihr seidenes Beinkleid seitwärts hoch auf, nahm das heilige Siegel unter den Arm und umgürtete ihre Lenden mit dem heiligen Schwert. Dann nahm sie den Kaiser an die Brust und sprach: „Obgleich ich nur ein Weib bin, will ich den Feind nicht Hand an mich legen lassen. Ich werde meinen Fürsten begleiten. Ihr alle, die ihr seinen Willen achtet, folget uns eiligst!“ Sprach's und stellte ruhig den Fuß auf den Rand des Schiffes. Der Kaiser hatte in diesem Jahr sein achtes Lebensjahr erreicht, sah aber viel älter aus. Sein erlauchtes Gesicht war so schön, daß es Glanz um sich verbreitete. Seine schwarzen Haare hingen ihm lose auf den Rücken herab. Mit erstaunter Miene fragte er: „Amaze¹⁾, wo willst du mit mir hin?“ Niidono wandte dem Fürstenkind ihr Antlitz zu und sprach, indem ihr die Tränen aus den Augen tropften: „Wisset, mein Gebieter: obgleich Ihr in dieser Welt als Herrscher über zehntausend Wagen geboren seid, weil Ihr in einer früheren Existenz die zehn Gebote gehalten habt, so

¹⁾ Niidono oder Nii-no-ama ist der Name der Nonne gewordenen Witwe Kiyomoris und Großmutter Antokus. Ama = Nonne, daher auch weiter unten die Anrede mit Amaze, Abkürzung von Ama-goze, »ehrwürdige Nonne«.

seid Ihr doch in ein böses Geschick verwickelt worden, und Euer gutes Glück ist jetzt zu Ende. Bitte, kehrt Euch nach Osten und saget dem Schrein der großen Gottheit zu Ise Lebewohl. Wendet Euch dann nach Westen, ruft den Namen Buddhas an und überantwortet Euch feierlich denen, welche Euch vom Paradies des Westlandes entgegenkommen werden. Diese Welt ist die Region des Jammers, ein entlegenes Fleckchen so klein wie ein Hirsenkorn. Aber unter den Wellen ist eine schöne Stadt, genannt das Reine Land der vollkommenen Glückseligkeit. Dorthin will ich Euch mitnehmen.' Mit diesen Worten beschwichtigte sie ihn. Das Kind band hierauf seinen Schopf an sein kaiserliches Gewand von der Farbe der Bergtaube und faltete mit Tränen in den Augen seine lieben kleinen Hände. Zuerst kehrte er sich nach Osten und sagte dem Schrein der Gottheit zu Ise und dem Hachiman-Schrein Lebewohl; dann kehrte er sich gen Westen und rief den Namen Buddhas an. Hierauf erkühnte sich Niidono, ihn auf die Arme zu nehmen, und indem sie ihn mit den Worten: 'Dort unten unter den Wellen ist eine Stadt' beschwichtigte, versank sie mit ihm in den Grund, eintausend Faden tief. Ach, welch' ein Jammer! — Die wechsellvollen Winde des Frühlings zerstreuten eilig die hehre Blütengestalt. Ach, welch' ein Leid! — Die rauhen Wogen der Trennung begruben das Juwelenwesen. Sein Palast war Chōsei¹⁾ geheissen, um anzuzeigen, daß er ihm als immerwährender Aufenthalt dienen sollte; und über dem Tore stand Furō²⁾ geschrieben, das ist das Tor, durch welches das Alter keinen Zutritt hat. Aber ehe zehn Jahre verflossen waren, war er zum Getriebe der tiefen See geworden. Bei einem so tugendhaften Monarchen würde es nicht am Platze sein, von Belohnung und Vergeltung zu reden. Es ist der Drache der Region über den Wolken, der herabsteigt und sich in einen Fisch verwandelt.* (Heike Monogatari.)

Das Heike Monogatari besteht aus 12 Büchern, deren Inhalt in etwa 170 Kapitel eingeteilt ist; das Gempei-Sei-sui-ki zählt 48 Bücher mit über 400 Kapiteln.

Das fünfte große Werk in der Reihe der repräsentativen Kriegshistorien, das Taiheiki, »Geschichte des großen Friedens«, gehört in die Muromachi-Periode. In 41 Büchern schildert es die Begebenheiten, die sich im Zeitraum von rund fünfzig Jahren, von 1318 bis 1367, zutrugen, nämlich die Versuche des Kaisers Go Daigo, das Joch der Kamakura-Militärherrschaft abzuschütteln, die daraus hervorgehenden Unruhen und Wirren, den Zwiespalt zwischen der nördlichen und der südlichen Dynastie. Es ist die

¹⁾ Langlebigkeit.

²⁾ Nie alternd.

dichterisch-historische Darstellung der Umwälzungen, Intrigen und Gegenintrigen, vor allem aber der Kämpfe dieser Zeit, wie das Heike Monogatari und Gempei-Seisui-ki diejenigen der Gempei Kämpfe waren. Vorausgeschickt ist eine kurze Geschichte des Shōgunats seit dessen Begründung durch Yoritomo; dann folgt als Hauptteil die Geschichte der Regierungszeit Go-Daigos und seines Nachfolgers Go-Murakami. Mehrere grössere kriegs-epische Episoden aus anderen Epochen der japanischen Sage und Geschichte, wie die Eroberung von Yamato durch den ersten Kaiser Jimmu, der Kriegszug der Kaiserin Jingō nach Korea, und die Invasion der Mongolen unter Kublai Khan sind eingefügt und mögen, da sie außer Zusammenhang mit dem Rest stehen, spätere Interpolationen sein. In Anbetracht des Inhalts, der von nichts weniger als von Ruhe und Frieden berichtet, sieht der Titel wie Ironie aus. Das Werk hat übrigens viermal seinen Namen verändert. Zuerst hieß es Anki Yūrai-ki, »Geschichte der Ursachen von Sicherheit und Gefahr«, dann Kokka Chiran-ki, »Geschichte des Friedens und der Unruhen im Staat«, hierauf Kokka-Taihei-ki oder Tenka Taihei-ki, »Geschichte des Großen Friedens im Staate resp. im Reiche«, und schließlich einfach Taihei-ki. Wer der Verfasser dieses Werkes gewesen sei, läßt sich nicht mit absoluter Sicherheit sagen. Ein »Gründliche Untersuchung des Taihei-ki« betiteltes Buch aus dem Jahre 1470 berichtet, daß Genne-hōshi, Priester in einem der Klöster auf dem Hiei-zan und Lektor des Kaisers Go-Daigo, auf Befehl dieses Fürsten das Werk begonnen habe, und daß es später von den Mönchen Raiken, Chikyō, Kyōen, Gisei, Juei usw. weitergeführt und endlich 1382 vom Priester Nōrin vollendet worden sei. Diesen Angaben steht aber eine andere entgegen, die man neuerdings unter den Materialien des historischen Bureaus der Tokyoer Universität aufgefunden hat. In Tōin Kinsadas¹⁾ Tagebuch findet sich unter dem Datum 3.5.1374 die Notiz: »Wie wir hören, starb am 28. oder 29. des vorigen Monats der Priester Kojima — — — —. Er ist der Verfasser des Tenka Taihei-ki, an dem wir uns zur Zeit ergötzen, usw.« Da der, von

¹⁾ Der Kanzler Tōin Kinsada, aus dem Fujiwara-Geschlecht, gestorben 1399, seltsamerweise am Tage seines Eintritts in den Mönchsstand.

den Interpolationen abgesehen, einheitliche Charakter des Werkes auf einen einzigen Verfasser schliessen läßt, gewinnt diese Angabe an Wahrscheinlichkeit; die Möglichkeit, daß der Autor Aufzeichnungen einiger der obengenannten Priester benutzt habe, wird dadurch nicht ausgeschlossen. Näheres über diesen Mann ist nicht bekannt, aber Prof. Hoshino möchte ihn mit einem gewissen Kojima Takanori, der später Mönch wurde, identifizieren. Daß der Verfasser ein Mönch des Hiei-zan war, ergibt sich aus den ganz besonders eingehenden Schilderungen dieses Klosterbergs; die im Taiheiki vertretenen buddhistischen Ansichten sind auch diejenigen der Tendai-Sekte. Der Verfasser war jedenfalls ein sehr kenntnisreicher Mann, gut beschlagen in der chinesischen Geschichte, aus der er oft zitiert, und in der chinesischen Rhetorik, die er reichlich verwendet; geschickt in der Handhabung der nationalen Sprache, sowohl in Prosa als gebundener Rede; ein Kenner von Kriegswesen und ritterlicher Sitte. Obgleich Buddhist, läßt er auch Shintoismus und chinesische Philosophie gelten, sucht die verschiedenen Systeme sogar miteinander in Einklang zu bringen; ferner schöpft er auch aus der vorbuddhistischen indischen Mythologie und Sage. Wir finden dies Verfahren in noch mehr Büchern jener Periode, haben es also nicht mit einer individuellen Erscheinung zu tun, sondern müssen darin die allgemeine Tendenz der Zeit erblicken. Die Religionsgeschichte Japans vom neunten Jahrhundert an ist überhaupt größtenteils eine Geschichte von Kompromissen, und die Volksreligion ein Gemisch von Buddhismus und Shintoismus mit konfuzianischen Zutaten.

Das Taiheiki übertrifft seine beiden Vorgänger und Vorbilder noch an poetischer Ausschmückung und an Aufwand rhetorischer Kunst und kommt deshalb als zuverlässige Geschichtsquelle noch weniger in Betracht. Wir finden hier so minutiöse Einzelschilderungen von Vorgängen, über die ein historischer Bericht nicht vorliegen konnte, daß die Arbeit der erfindenden Phantasie unverkennbar ist. Es wird auch vieles erzählt, was in das Gebiet des Wunders gehört. Zahlreiche Stellen von stark hervortretender lyrischer Empfindung zeigen durch ihre metrische Struktur — eine abwechselnde Folge von sieben und fünf Silben —, daß sie nichts anderes als Dichtung sein wollen und repräsentieren sich als eine Art modernes Naga-uta in halb klassischer, halb

moderner Sprache¹⁾. Eine sehr bekannte und oft von Schülern auswendig gelernte Passage dieser Art ist die Schilderung der Reise Toshimotos als Gefangenen von Kyōto nach Kamakura, das sogenannte Toshimoto no Azuma-kudari. Fujiwara no Toshimoto, einer der Räte des Kaisers Go-Daigo, stand unter dem Verdachte, gegen das Shōgunat eine Verschwörung angestiftet zu haben. Seine Verhaftung war so gut wie sein Todesurteil; er erwartete entweder seine Hinrichtung in Kamakura oder seine Ermordung noch vor der Ankunft daselbst. Die metrische Stelle lautet:

Rakkwa no yuki ni	fumi-mayou
Katano no haru no	sakura-gari
Momiji no nishiki wo	kite kaeru
Arashi no yama no	aki no kure
Ichī-ya wo akasu	hodo dani mo, usw.

·Fern von den Kirschen Kátanós, wo er im Frühling
Im Schnee der abgefallnen Blüten watete,
Fern vom Arashi-Berg, von wo am Herbstesabend
Er heimkam, auf dem Kleid den Ahornblattbrokat,
Sollt' er auf Reisepfaden nächtigen,
Wo eine einz'ge Nacht nur zu verbringen
Schon Wehmut weckt und Sehnsucht nach den Lieben.
An Weib und Kinder dacht' er, an die Heimat,
Durchs langgewohnte Band der Lieb' und Güte
Ihm teuer, an die ungewisse Zukunft.
Wie traurig sah es aus in seinem Herzen,
Da er zur unerwünschten Fahrt nun aufbrach,
Die neunfach eingehegte Kaiserstadt,
In der er schon so viele Jahre weilte,
Betrachtend mit dem traurigen Gedanken:
,Zum letzten Male jetzt —'.

Hierauf folgt die Beschreibung der Reise. Die Namen der berührten Ortschaften sind so in den Text eingefügt, daß sich an ihren Klang wortspielend immer eine Betrachtung, ein stimmungsmalender Gedanke anknüpft. Eine solche Verknüpfung einer Reihe geographischer Namen durch Phrasen von poetischer Diktion wurde bei späteren Schriftstellern sehr beliebt und findet

¹⁾ Es ist eine beachtenswerte prosodische Erscheinung, daß das alte Langgedicht im Manyōshū usw. immer mit einem fünfsilbigen Vers beginnt, worauf ein Siebensilber folgt, während in späterer Zeit die umgekehrte Folge Platz gegriffen hat.

sich häufig in Erzählungen, Tagebüchern, Utai und Dramen. Es existiert dafür sogar der eigene technische Ausdruck Michi-yuki-bun, »Reiseschilderungsstil«¹⁾).

Von den folgenden beiden Proben ist die zweite eine typische Kampfszene, wie wir solche im Taiheiki und anderwärts häufig finden, die erste dagegen ein gefühlvolles Stimmungsbild, erfüllt von derselben süßlichen Sentimentalität, die wir aus den Höflingsschriften der Heian-Zeit zur Genüge kennen gelernt haben.

Wie der Kaiser Go-Daigo vom Kasagi-Berg entfloht²⁾.

•Inzwischen wurden die Flammen von Ost und West zusammengekehrt, und der Rauch begann das kaiserliche Schloß zu ergreifen. Der Kaiser, die Prinzen, die Minister und alle Edelleute entflohen barfuß aus dem Schloß und wußten nicht, wohin sie ihre Schritte lenken sollten. Diese Leute leisteten für eine kurze Strecke Weges dem Kaiser Beistand, indem sie vor und hinter ihm hergingen. Da es aber heftig regnete und der Weg finster war, und außerdem die Schlachtrufe der Feinde hier und dort ertönten, so verkrümelten sie sich allmählich, bis endlich niemand mehr da war, den Kaiser an der Hand zu führen, als Fujifusa und Sufusa. Der erlauchte Kaiser hatte sich als Bauer verkleidet, und es war wirklich höchst mitleiderregend, ihn so ziellos ins Weite entfliehen zu sehen. Der Kaiser bemühte sich, jedenfalls vor Tagesanbruch das Akasaka-Schloß³⁾ zu erreichen, aber da er ans Gehen nicht gewöhnt war, fühlte er sich wie im Traume einherwandeln, und nach einem Schritte mußte er ausruhen, nach zwei Schritten stehen bleiben. Bei Tage versteckte er sich in dem Schatten des grünen Hügels, und das spärliche Gras des Winters benutzte er als Kopfkissen. Bei Nacht schlug er weinend die vom Pflanzenwuchs überwucherten Pfade ein, die von den Leuten nicht begangen werden. Nach drei Tagen und Nächten gelangte er bis an den Fuß des Berges Ariwo-yama im Taga-Distrikt von Yamashiro. Da Fujifusa und Sufusa drei Tage lang nichts gegessen hatten, wurden ihnen die Beine lahm und sie fühlten sich körperlich vollständig erschöpft. Sie hatten keinen Mut mehr, die Flucht weiter fortzusetzen, mochte geschehen, was da wolle. Gezwungenermaßen benutzten der

¹⁾ In den Jōruri genannt Michiyuki-buri, und besonders bei der Beschreibung der Flucht von Liebespaaren verwendet.

²⁾ Ereignis aus dem Jahre 1331, beim ersten verfehlten Versuch Go-Daigos, die Hōjō zu stürzen. Die Kaiserlichen waren geschlagen worden, der Fürst entfloh aus dem Schloß auf dem Kasagiberg in Yamato, wurde gefangen genommen und in die Verbannung geschickt.

³⁾ Das Schloß seines treuen Vasallen Kusunoki Masashige.

Herr und die beiden Brüder einen Felsen im Tale als Kissen auf der Reise. Da hielt der Kaiser den Wind, der in den Zweigen der Kiefern rauschte, für Regen. Als er in den Schatten der Bäume trat, fielen ihm die Tautropfen tropf-tropf auf die Ärmel. Da dichtete der Kaiser folgendes Lied:

Seitdem ich vom Kasagi-Berg
Die Schritte fürder wandte,
Blieb unterm weiten Himmelszelt,
Wohin ich mich auch kehre,
Nicht eine Zufluchtsstätte mir.

Fujifusa unterdrückte die Tränen und dichtete:

Was soll ich tun?
Dieweil ich mich dem Schatten
Der Kiefern anvertraue,
Nächst meinen Ärmel mehr und mehr
Der Tau, der von den Zweigen tropft.* (Taiheiki.)

Gefecht zwischen den Mönchen des Hiei-zan und den Hōjō-Truppen bei Karasaki am Biwa-See¹⁾.

•Unterdessen war in Sakamoto ein Wirrwarr entstanden, weil man dachte, daß die Truppen von Rokuhara (d. i. die Hōjō) schon bis an den Flecken Hetsu herangerückt seien. Da gingen der Mönch Sōyū und seine Genossen aus der Klosterzelle Shōgyō-bō des Mittelklosters des Enshū-in auf dem südlichen Ufer [des Biwasees], nicht mitnehmen könnend, was sie mitnehmen sollten, hinaus auf den Strand von Karasaki. Sie waren alle zu Fuß und waren nicht über dreihundert Mann stark. Als Kaitō²⁾ dies sah, rief er: »Der Feinde sind nur wenige. Zerstreut sie, ehe sie sich durch weiteren Zuzug verstärken. Mir nach, Leute!« Mit diesen Worten zog er sein drei Fuß vier Zoll langes Schwert aus der Scheide, und den gepanzerten linken Ärmel als Schutz gegen die Pfeile vorgehalten, stürzte er sich mitten in den Wirbel der auf ihrem Posten stehenden Feinde. Drei von ihnen streckte er zu Boden, dann machte er am Seeufer Halt und wartete auf die nachrückenden Seinen. Als nun Kwajitsu, ein Mönch aus der Klosterzelle von Okamoto und Jisha³⁾ von Harima ihn aus der Ferne erblickte, warf er mit Fußstritten pardauz! einen der reihenweise aufgestellten Stehschilde über den Haufen und sprang vorwärts zum

¹⁾ Im August 1331. Der Kaiser Go-Daigo war heimlich nach Nara gegangen, und der Oberstaatsrat Morokata begab sich als Kaiser verkleidet auf den Berg Hiei-zan, um die Hōjō von der Spur des Fürsten abzubringen. Danach erfolgte der hier beschriebene Kampf.

²⁾ Kaitō Sakon Shōgen, ein Anführer der Hōjō-Partei.

³⁾ Jisha, ein Mönch, der bei einem hohen Priester Dienst tut. Harima war die Heimat des Kwajitsu.

Angriff, wobei er seine zwei Fuß acht Zoll lange Kurz-Hellebarde wie ein Wasserrad herumwirbelte. Kaitō fing sie mit der linken Hand auf, während er gleichzeitig einen einhändigen Schwerthieb auf den Scheitel des Helms seines Gegners sausen liefs, in der Absicht, ihn entzwei zu spalten. Aber er verfehlte seinen Schlag und hieb am Kamuri-ita¹⁾ auf der Schulterplatte des Ärmels schräg auf das Hishinui-no-ita¹⁾ herunter. Da er den zweiten Schwertschlag zu stark führen wollte, zertrat er den einen Steigbügel und wäre infolgedessen beinahe vom Pferde gestürzt. Während er sich wieder zurecht setzte, langte Kwajitsu mit dem Schaft seiner Hellebarde nach vorn und stiefs mit der aufwärts gerichteten Spitze derselben zwei, drei Male hintereinander in Kaitōs Helm hinein. Wohl getroffen fiel Kaitō mit durchstochener Luftröhre kopfüber vom Pferde. Kwajitsu setzte sofort einen Fuß auf die Quaste hinten am Hals von Kaitōs Rüstung (die sog. Agemaki), ergriff ihn am Schläfenhaar, rifs ihn daran empor und schnitt ihm den Kopf ab, den er dann mit der Hellebarde durchbohrte [und aufsteckte]. „Schön begonnen! Ich habe einen General der Militärpartei getötet!“ rief er freudig mit höhnischem Lachen aus. Da trat ein Jüngling von etwa fünfzehn bis sechzehn Jahren mitten aus der Gruppe der Zuschauenden hervor, das Haar nach der chinesischen Ringtracht aufgebunden, mit einem grünlich-gelben, leichten Brustharnisch angetan und die Beinkleider seitwärts hoch aufgesteckt, zog ein kleines goldbeschlagenes Schwert, stürzte auf Kwajitsu los und schlug ihn drei-, viermal tüchtig auf die Helmkrone. Kwajitsu drehte sich entschlossen um, da er aber ein Kind von zweimal acht Jahren mit großen [gemalten] Augenbrauen und schwarzgefärbten Zähnen erblickte, dachte er, es wäre für einen Priester zu grausam, ein so junges Kind totzuschlagen. Als er vom Schlagen abstehen wollte, stürzte der Knabe wiederholt auf ihn los und führte rasch hintereinander von allen Seite Hiebe gegen ihn. „Wohlan, wenn du es durchaus willst,“ mit diesen Worten schlug er mit dem Schaft dem Knaben das Schwert aus der Hand und war im Begriff, ihn durch Umschlingung mit den Armen gefangen zu nehmen, als die Leute von Hiei-tsuji sich auf den Rainen zwischen den Reisfeldern aufstellten und aus der Quere mit Pfeilen schossen. Der Knabe, dem die Brust durchschossen wurde, sank auf der Stelle tot nieder. Als man später Nachfrage hielt, erfuhr man, daß es Kaitōs ältester Sohn Kōwakamaru war. Da der Vater den Knaben zu Hause gelassen hatte, nahm dieser nicht an dem Feldzug teil, aber er mochte sich unruhig gefühlt haben und war nachgekommen, indem er sich unter die Zuschauer mischte. Obgleich Kōwakamaru noch ganz jung war, starb er, wohl weil er aus einem Ritterhause gebürtig war, den Tod auf dem Schlachtfeld, als er seinen Vater gefallen sah, und liefs so bei der Nachwelt einen ruhmvollen Namen zurück. O wie rührend ist dies!

Wie die Gefolgsmannen Kaitōs dies sahen, so meinten sie, sie

¹⁾ Bezeichnungen für Plattenteile des Harnisches.

dürften nicht lebendig in ihre Heimat zurückkehren, nachdem ihre beiden Herren vor ihren Augen getötet und noch dazu ihre Köpfe vom Feinde weggenommen worden waren. Sechsenddreissig Reiter sprengten Zügel an Zügel auf den Feind ein und kämpften in der Absicht, die Leichen ihrer Herren sich zum Kopfkissen zu machen und so zu sterben. Bei diesem Anblick lachte Kwaijitsu: „Hahaha! was für unbegreifliche Kerle! Ihr solltet die Köpfe der Feinde nehmen! Dafs ihr aber blofs nach den Köpfen eurer eigenen Partei Verlangen tragt, erscheint uns als ein glückliches Omen für die Selbstvernichtung der Militärpartei. Wenn ihr sie haben wollt, wohlan, nehmt sie!“ Mit diesen Worten schleuderte er plumps! Kaitōs Kopf, den er in Besitz hatte, mitten unter die Feinde, und im Sakamoto-Stil Primen austeilend, fegte er nach allen acht Seiten aus und liefs die Funken sprühen. Alle sechsenddreissig Reiter wurden von dem einen Kwaijitsu überwältigt und konnten die Beine ihrer Pferde nicht zum Stehen bringen.^{*)} (Taiheiki.)

Das Taiheiki war während der Tokugawa-Periode beim Volke überaus beliebt, was sich auch daran zeigt, dafs die Kōshaku-shi oder öffentlichen Erzähler den Beinamen Taiheiki-yomi, »Taiheiki-Erzähler« führten.

Aufser den besprochenen grofsen und litterarisch wertvollen Kriegshistorien hat es noch eine Anzahl kleinerer in Anlehnung an sie entstandener Werke gegeben, die sich freilich in keiner Beziehung mit ihren Vorbildern messen können.

Das Yoshitsune-ki, acht Bücher, ist eine volle Lebensgeschichte Yoshitsunes von der Zeit an, wo sein Vater Yoshitomo (s. oben, Hōgen Monogatari) die Hauptstadt verlies. Das Shōkyū-ki behandelt den Krieg in der Periode Shōkyū (1219 bis 1221), der mit der Verbannung der drei Exkaiser endete; zwei Bücher. Das Yasuhira Seibatsu Monogatari erzählt von der Niederwerfung des Fujiwara Yasuhira, Daimyōs von Mutsu, welcher 1189 den Yoshitsune meuchlings hatte töten lassen. Das Mōkō Shūrai E-maki-mono, »Illustrierte Geschichte der Mongolen-Invasion« bringt eigentlich die Geschichte des Ritters Takesaki Gorō aus der Provinz Higo zur Darstellung; der Held der Erzählung berichtet über seine gelegentlich der Invasion verrichteten verdienstvollen Taten an die hohe Behörde in Kamakura. Einen der allerpopulärsten Stoffe, den jedes Kind in Japan kennt, behandelt das Soga Monogatari, nämlich

^{*)} D. h. sie wurden zurückgeschlagen.

die Blutrache der beiden Soga-Brüder Jūrō und Gorō an Kudō Suketsune, dem Mörder ihres Vaters, ausgeführt im Jahre 1193 im Jagdlager des Shōguns Yoritomo am Fusse des Fuji-Berges. Die Gräber der beiden im Hakone-Gebirge am Bergpaß zwischen Ashinoyu und Hakone bilden noch heute eine Sehenswürdigkeit. Ich gebe eine kurze Probe, welche schildert, wie die Brüder den Paß überschritten, als sie den Rachezug antraten.

• Als der Bruder Jūrō sich auf dem Engpaß Yu-no-saka nach der Gegend umsah, konnte er die Berggegenden von Sagawa, Furu-uzu und den Tempel Kōsatsu-ji in der Morgendämmerung, wo sich der Nebel noch nicht verzogen hatte, erkennen. Bei dieser Gelegenheit gedachte er des Hauses in Ōiso, woher er gekommen war, und sagte: ‚Sieh, die Gegend, wo man den Rauch erblickt, ist es, wo wir lange gewohnt haben. Wenn wir jetzt diese Berge überschritten haben, wissen wir nicht, in welcher Welt wir diese Gegend wieder erblicken werden,‘ und er weinte. Darauf sagte Gorō, der die Worte seines Bruders vernommen hatte: ‚Du mögest die alte oder auch die neue Heimat sehen; was mich aber betrifft, so liegt mir nichts anderes am Herzen als die Rache am Feind unseres Vaters. Diejenigen, welche Bogen und Pfeile führen, können nicht entschlossen sein, wenn sie zu tief nachdenken, weil sie dann zu ängstlich werden. Wir müssen uns schämen, wenn wir von den Reisenden aus Kamakura oder Kyōto¹⁾ gesehen werden [wie wir so untätig dastehen]. Es ist ja die Gewohnheit des gewöhnlichen Volkes, über andere üble Nachrede zu führen. Wie, wenn jemand nach unserem Tode erzählen würde, daß die Brüder Soga auf diesem Berge weinten oder auf jenem Hügel jammerten, vielleicht weil ihnen ihr Leben leid tat? Es würde uns zur ewigen Schande gereichen!‘ Hierauf begaben sie sich weiter, indem sie ihre Pferde anspornten, wobei Jūrō sagte: ‚Dies ist mir freilich auch nicht unbekannt, aber es ist doch ganz natürlich, daß der Lebende sich nach seiner alten Heimat sehnt. Daher heisst es ja auch [in einem chinesischen Gedichte]: Die Rosse aus Hu²⁾ wiehern, wenn der Wind aus Norden bläst, und die Vögel aus Yüeh nisten auf südwärts zeigenden Zweigen.‘ (Soga Monogatari.)

Die erste gedruckte Ausgabe des Soga Monogatari vom Jahre 1646 umfaßt zehn Bücher.

An den griechischen »Froschmäusekrieg« erinnern uns die

¹⁾ Die Heerstrasse zwischen Kamakura und Kyōto führte übers Hakone-Gebirge.

²⁾ Die Rosse wiehern aus Sehnsucht nach ihrer Heimat im Norden, wenn der Wind von dort bläst, denn Hu ist die Mongolei; Yüeh ist ein Staat im Süden Chinas, Chehkiang oder Annam.

Titel *Gyochō Heike*, »Das Heike der Fische und Vögel«, und *A-roikusa Monogatari*, »Der Raben-Reiher-Krieg«, ersteres als Werk von Nijō Yoshimoto oder Yamashina Kotonawa gemutmaßt, letzteres von dem fruchtbaren Ichijō Kanera (1402—1481) verfaßt. Die handelnden Personen sind Tiere, die sich wie menschliche Wesen geberden und gleichsam die menschlichen Einrichtungen parodieren. So verliebt sich im »Raben-Reiher-Krieg« der Rabe Tō no Ichinosuke (etwa Vizegouverneur von Kyōto) Hayashi Saneharu vom Gion-Hain in die Tochter des Reiher Yamashiro no Kami (Titel: Statthalter von Yamashiro) Tsumori Masamoto vom Naka-Gamo-Hain und macht ihr einen Heiratsantrag. Dies führt zu Verwickelungen und Kampf, in dem die Rabenpartei, die sich moralisch ins Unrecht gesetzt hat, eine große Niederlage erleidet. Der Oberführer Saneharu flüchtet sich schließlich auf den Kōya-san und wird dort ein Mönch. Auch Masamoto erkennt die Vergänglichkeit alles Irdischen und tritt gleichfalls in ein Kloster des Kōya-san ein. Die Besprechungen und Versuche, Mitglieder der einen Partei auf die andere Seite herüberzuziehen, die Kriegsberatungen und Kämpfe sind in sehr ergötzlicher Weise dargestellt.

23. Tagebücher und Reisejournale der Kamakura-Zeit.

Nur gering ist die Zahl der in der Kamakura-Periode entstandenen Tagebücher, welche neben den in Kapitel 12 und 13 besprochenen Werken der Heian-Zeit, deren Epigonen sie natürlich sind, erwähnt zu werden verdienen. Wir können unsere Betrachtung auf fünf Bücher beschränken: zwei eigentliche Tagebücher (*Nikki*): das *Ben no Naishi Nikki* und das *Nakatsukasa Naishi Nikki*, und drei Reisebeschreibungen (*Kikō*): das *Izayoi Nikki*, das *Kaidō-ki* und das *Tōkwan-kikō*. Während die erstgenannten drei Werke stilistisch den nach Glätte und Eleganz strebenden Heian-Produkten nahestehen, berühren sich die beiden letzten mehr mit den kräftigen Vertretern der Kamakura-Epik.

Das *Ben no Naishi Nikki*, »Tagebuch der Hofdame Ben«, zwei Bände, soll von der in Vers und Prosa gleich gewandten Tochter des Fujiwara no Nobusane, welcher das Amt

eines Nakatsukasa no Taifu¹⁾) bekleidete, verfaßt worden sein, eine Annahme, die hauptsächlich auf dem Umstand beruht, daß dies Tagebuch zahlreiche Gedichte der Ben no Naishi enthält. Es berichtet über alltägliche Begebenheiten vom 29./1. 1246 an, beginnend mit der Thronentsagung des Kaisers Go-Saga, und schließt im neunten Monat des Jahres 1252 ab. Die Gedichte nehmen eine vorherrschende Stelle ein, ähnlich wie im Stil der Kajo (vgl. S. 156).

Das Naka-tsukasa Naishi Nikki, »Tagebuch der Hofdame Nakatsukasa«, ein Band, ist von einer Tochter des kaiserlichen Hofministers Nagatsune aus dem Geschlecht der Fujiwara verfaßt. Über ihre Lebensumstände sind wir nicht genauer unterrichtet. Sie war Hofdame unter den Kaisern Kameyama, Go-Uda und Fushimi, die zwischen 1260 und 1298 auf dem Thron saßen, behandelt in ihrem Tagebuche aber nur ihre Erfahrungen und Beobachtungen bei Hofe in den Jahren 1280 bis 1292. Ausführliche Beschreibungen der Orte, welche von den Kaisern besucht wurden; sehr wertvoller, eingehender Bericht über die Thronbesteigung des Kaisers Fushimi (1288) und das damit verbundene große Krönungsfest Dai-jō-we, das nach alter Weise, wenn auch nicht mit dem vollen zeremoniellen Pomp gefeiert wurde, da die Machthaber in Kamakura den Hof zu Kyōto möglichst kurz hielten. Nach Anlage und Stil den Tagebüchern der Heian-Periode ähnlich, ist es jedoch in der Sprache merklich moderner und deshalb auch leichter verständlich als die älteren Werke. Im Eingang steht eine Totenklage auf den Kaiser Go-Fukakusa, der erst 1304, d. i. fünfundvierzig Jahre nach seiner Abdankung, starb.

Das Izayoi Nikki hat die Nonne Abutsu-ni (ni = Nonne) zur Verfasserin. Diese Dame, eine Tochter des Taira no Norishige, welcher eine Zeitlang Statthalter der Provinz Tajima gewesen war, diente anfangs als Hofdame unter Ankamon-in Kuniko, der Gemahlin des Kaisers Juntoku und hieß damals Shijō oder Uemon-no-suke. Später verheiratete sie sich mit dem uns schon als Dichter wohlbekannten Oberstaatsrat Fujiwara no

¹⁾ Das Naka-tsukasa, »Zentral-Amt«, war eines der acht alten Ministerien und verwaltete den kaiserlichen Hofhalt. Taifu oder Daibu hießen die Würdenträger vom vierten und fünften Range.

Tame-ie, dessen erste Frau gestorben war, und gebar diesem mehrere Kinder, unter ihnen Tame-suke und Tame-mori. Nach dem Tode ihres Gemahls schnitt sie sich die Haare ab und wurde Nonne unter Annahme des Namens Abutsu-ni. Ihrem leiblichen Sohn Tame-suke war vom Vater der Meierhof Hosokawa no Shō in der Provinz Harima als Erbe hinterlassen worden, aber Tame-uji, ein Sohn aus der ersten Ehe des Oberstaatsrats, legte widerrechtlich seine Hand darauf und weigerte sich, das Besitztum an den jüngeren Halbbruder herauszugeben. Da unternahm Abutsu-ni im Herbst 1277 eine Reise von Kyōto nach Kamakura, um bei dem Obergericht daselbst (dem sog. Mandokoro) Beschwerde zu führen. Das Izayoi Nikki ist die Schilderung dieser Reise nach dem Ostlande, eine Beschreibung dessen, was sie unterwegs sah, hörte und erforschte, bis zu ihrem Aufenthalt in Kamakura. Der Rechtsfall wurde erst 1280 zu ihren Gunsten entschieden, und bald darauf erschien das Tagebuch. Sie scheint in Kamakura geblieben und dort 1283 gestorben zu sein.

Izayoi ist ein alter Name für die Nacht des 16. Tages des Mondmonats und wurde als Titel des Werkes gewählt, weil Abutsu-ni am 16. 10. von Kyōto aus ihre Reise angetreten hatte. Ein anderer Name des Buches ist Abutsu-ni Azuma-kudari, »Die Ostlandfahrt der A.« Es ist einfach und geschmackvoll geschrieben, natürlich voll Empfindsamkeit und reichlich mit Gedichten ausgeschmückt. Die Tanka der Abutsu-ni wurden stets sehr geschätzt und finden sich in alle derzeitigen Sammlungen aufgenommen. Gehörte sie ja doch auch durch ihre Heirat dem herrschenden Dichterhause Teikas an. Zitate aus dem Buche würden aber dem Leser überflüssig erscheinen, denn es ist im Grunde immer die alte, nur in eine andere Tonart transponierte Melodie. Ein Naga-uta am Ende des Tagebuches ist insofern von gewisser Bedeutung, als es schon auf den modernen Stil der späteren Langgedichte in der Tokugawa-Periode hindeutet; inhaltlich ist es eine Klage über die Ausplünderung ihres Sohnes durch den Stiefsohn. Als ein echtes Produkt der Kamakura-Periode bekundet sich das Izayoi Nikki durch den alle Betrachtungen durchdringenden elegischen Geist, der im lebhaften Gegensatz zu dem Optimismus der sonst vorbildlichen Heian-Tagebuchschreiber, besonders zu dem halbhumoristischen Tosa Nikki steht.

Abutsu-ni hat noch einige andere Bücher verfaßt: Yoru no Tsuru¹⁾, »Der Kranich in der Nacht«; Menoto no Fumi, »Das Buch einer Amme«; Abutsu Kuden, »Mündliche Überlieferungen der Abutsu«; Utata-ne no Ki, »Bericht über ein kleines Schläfchen bei Tage«. Das letztgenannte Büchlein ist die elegisch angehauchte Beschreibung einer Fahrt, welche sie ein Jahr nach dem Tode ihres Mannes mit einem Bekannten nach der Provinz Tōtōmi unternahm, um bald darauf zur Pflege eines Kranken nach Kyōto zurückzukehren, sozusagen eine Vorübung für das größere Izayoi Nikki.

Das Kaidō-ki sowohl als das Tōkwan-kikō sind Beschreibungen von Reisen auf der bekannten Heerstrasse Tō-kai-dō (Strasse am Ostmeer entlang) von Kyōto nach Kamakura und wieder zurück. Das erstere ist verfaßt von Minamoto no Mitsuyuki, der am Hofe der Kaiser Go-Toba und Juntoku diente, das letztere von seinem Sohne Minamoto no Chikayuki († 1255), welcher im Lehensdienst der Hōjō zu Kamakura stand. Im Bürgerkriege 1221 hatte der Vater für die Exkaiser Partei genommen, war darauf als Gefangener nach Kamakura gebracht worden und sollte enthauptet werden; doch wurde er verschont um seines Sohnes willen, der die Begnadigung durch Überreichung eines Gedichtes erlangt haben soll.

Die in dem zweibändigen Kaidō-ki, »Bericht über die Strasse am Meer« (Kaidō ist Abkürzung von Tōkaidō), beschriebene Reise wurde am 2./4. 1223 von der Hauptstadt aus unternommen; Ankunft in Kamakura am 17./4.; Beginn der Rückreise am 1./5. Bei Erwähnung der einzelnen durchreisten Orte bringt der Verfasser allerhand sich daran knüpfende historische Erinnerungen zur Sprache: beim Einzug in Kamakura bekennt er sein Staunen über die Pracht des Shōgun-Palastes und der vielen

¹⁾ Dieser Titel ist entnommen aus der sprichwörtlichen Redensart Yake-no no kigisu, yoru no tsuru, »Der Fasan auf dem brennenden Gefilde und der Kranich in der Nacht [verlassen ihre Jungen nicht]«, symbolisch für die aufopfernde Liebe der Eltern zu ihren Kindern. Die erstere Anspielung geht darauf, daß man im Herbst gewöhnlich den Grasbestand der Heiden abbrennt, während die Fasane gerade Junge haben, und der Fasan dann seine Jungen nicht verläßt, sondern mit ihnen verbrennt. Das Buch ist zur Belehrung ihrer Söhne geschrieben; unter vielem anderen enthält es auch Besprechungen von Gedichten der bekannten Sammlungen.

Tempel; am Strand von Narumi beobachtet er, wie die dort umherwimmelnden Krabben von den Füßen der Menschen und Pferde zertreten werden, und knüpft daran buddhistisch-pessimistische Betrachtungen, usw. Es findet sich viel Chinesisch eingestreut, was das Lesen des Textes sehr erschwert. Dagegen ist das Tōkwan-kikō, »Reisebeschreibung vom Sperrtor¹⁾ der Ostprovinzen«, ein Band, ziemlich einfach und verständlich geschrieben, mit vielen Uta darin. Die hier geschilderte Reise nach Kamakura fand im achten Monat 1242 statt; die Rückreise wurde Ende des zehnten Monats angetreten. Beide Reisewerke schrieb man früher dem Einsiedler Kamo no Chōmei, von dem wir im nächsten Kapitel berichten, zu, weil sie im ganzen mit dem Hōjō-ki dieses Verfassers einige Ähnlichkeit aufweisen. Doch ist diese Annahme abzuweisen, wenngleich auch Mitsuyukis und Chikayukis Verfasserschaft nicht über allen Zweifel erhaben scheint. Von Chikayuki besitzen wir einen der ältesten Kommentare zum Genji Monogatari, und Vater und Sohn sind mit Gedichten in den offiziellen Sammlungen jener Zeiten vertreten.

Über die Uki-shima ga hara (Schwebe-Insel-Heide).

•Das Gefilde der Schwebe-Insel-Heide gewährt einen schöneren Anblick als alle anderen Ortschaften. Es liegt am Fusse des Fuji-Berges. Dasselbst befindet sich eine von Osten nach Westen hin sich lang erstreckende Lagune, gleich als ob man ein langes Tuch aufgespannt hätte. Das Grün des Berges spiegelt sich darin, und Luft und Wasser waren eins in Farbe. Schilfmähende Nachen fuhren hier und dort umher, und Mengen von Vögeln lärmten in Scharen herum. Nach Süden konnte man weithin über die Fläche des Meeres schauen, der Blick verlor sich fern in die Tiefe der Wolken- und Dunstwellen. Allüberall nicht eine Insel, die den Ausblick hinderte, kaum daß man eine Reihe von fernen Segeln am Horizonte schweben sah. Nach allen Seiten ein Anblick, der das Herz mit dem Gefühl der Einsamkeit erfüllt. Aus den Salzsiedehütten auf dem Gefilde wirbelt dann und wann der Rauch empor, und der Seewind schluchzt in den Wipfeln der Kiefernbaume. Wie ich erzählen hörte, daß dies Gefilde einst vor alten Zeiten wie die Insel der Seligen (Hōrai) auf dem Meere geschwommen und deshalb den Namen »Schwebe-Insel« bekommen habe, da kam es mir von ohngefähr so heilig vor, als ob es etwa die Behausung der Seligen wäre.

¹⁾ Die Barriere im Ashigara-(Hakone-)Gebirge.

Die Wolken und der Feuerrauch
Des Fuji-Berges schweben
Hoch über dem Gefild der Schwebe-Insel
An der Lagunenbucht, in die hinab
Die Schattenbilder tauchen.* (Tōkwan-kikō.)

24. Skizzen und Miszellen.

Kamo no Chōmeis Hōjō-ki und Kenkō-hōshis Tsure-zure-gusa.

Sei Shōnagons Skizzenbuch scheint trotz seiner leichten, losen Form, der auch Schriftsteller von geringer Gestaltungskraft gewachsen sein können, in der Heian-Zeit keine Nachahmer gefunden zu haben; wenigstens besitzen wir aus dem 11. und 12. Jahrhundert kein Werk, welches in dieselbe Gattung einzustellen wäre. Der erschöpfende Reichtum des Makura no Sōshi an allerhand scharfsinnigen Beobachtungen mag andere davon abgehalten haben, ihre Gedanken und Lebensanschauungen in ähnlicher Weise der Öffentlichkeit anzuvertrauen und so mit der berühmten Verfasserin in die Schranken zu treten. Erst in der folgenden Periode sehen wir wieder einige Skizzenbücher zum Vorschein kommen, von denen sich zwei, das Hōjō-ki der Kamakura-Periode und das Tsure-zure-gusa der Muromachi-Periode eine angesehene Stellung in der Litteratur erobert haben. Das letztgenannte ist bei weitem das bedeutendste von ihnen, da sich sein Verfasser als eine starke, individuell denkende Persönlichkeit dartut, als ein Schriftsteller von origineller Art, während der Verfasser des Hōjō-ki kaum irgendwelche Anschauungen und Ideen zutage fördert, die nicht schon in dem allgemeinen Geist und Geschmack der Zeit, d. h. in der buddhistischen Betrachtungsweise, gelegen hätten und auch von anderen Schriftstellern wiederholt ausgesprochen worden wären.

Der Reiz des Hōjō-ki¹⁾ liegt vor allem in der einfachen, mustergültigen sprachlichen Darstellung, in der knappen Zusammenfassung der leitenden buddhistischen Ideen; darin, daß

¹⁾ Eine deutsche Übersetzung hat D. Ichikawa unter dem Titel »Eine kleine Hütte« bei Schwetschke, Berlin 1902, erscheinen lassen. Leider ist sie voll von Ungenauigkeiten und Irrtümern. Dagegen sind die ausführlichen Proben bei Aston, a. a. O. S. 146—156, vorzüglich übersetzt.

es uns einen Einblick in das Leben, Sinnen und Fühlen eines typischen Einsiedlers gewährt, der Gelegenheit gehabt hatte, viele Wechselschicksale des menschlichen Lebens mit eigenen Augen zu beobachten. Tritt somit im Hōjō-ki die originelle Auffassung des Verfassers nicht so stark in den Vordergrund, so ist es uns andererseits gerade darum wertvoll, weil es die allgemein herrschende Stimmung der Zeit zu vollendetem Ausdruck bringt und als ein Urmuster der Einsiedler-Litteratur betrachtet werden kann.

Der Verfasser des Hōjōki, K a m o n o Ch ō m e i, 1154—1216, entstammte einer Familie, in welcher das Priesteramt des Shintōtempels Kamo-yashiro zu Kyōto erblich gewesen war. Sein Vater Chōkei war der Negi, d. i. Oberpriester dieses Schreins. In seiner Jugend hieß Chōmei populär Kiku-dayū, »Aster-Mann«. Schon früh in den Ruf eines geschickten Poeten und Musikers gekommen, wurde er 1201 vom abgedankten Kaiser Go-Toba zum Mitglied des Waka-dokoro ernannt, legte aber bald darauf seine Hofstelle nieder. Die Abweisung eines Gesuches an den Kaiser, ihn zum Nachfolger seines Vaters als Oberpriester des Kamo-Schreins einzusetzen, soll der Grund gewesen sein, warum der fast Fünfzigjährige dem weltlichen Leben entsagte, zum Buddhismus übertrat — er, der ehemalige Shintōpriester —, sein Haupt schor, sich nunmehr Ren-in (Lotos-Same) nannte und eine Reihe von Jahren als Einsiedler im Gebirge beim Dorfe Ōhara unweit Kyōto verlebte. Später folgte er zwar einer Einladung des Shōguns Sanetomo nach Kamakura, fühlte sich aber dort nicht lange wohl, zog sich auf den Berg Toyama von Hino zurück¹⁾ und baute sich abermals eine kleine Klausen, die kaum ein Jō oder zehn Fuß im Quadrat (hō, »quadratisch«, jō = 10') maß und nur sieben Fuß Höhe hatte. Hier entstand unter anderem und bekam seinen Titel von der ein Jō im Quadrat messenden Hütte das Hōjō-ki, »Aufzeichnungen in enger Klausen, mit der Aufschrift: »Geschrieben in meiner Hütte zu Toyama, am letzten Tage des dritten Monats des zweiten Jahres Kenreki (2. Mai 1212) vom Mönche Ren-in«.

¹⁾ Der Zeitpunkt läßt sich nicht genau bestimmen; es muß zwischen 1206 und 1210 gewesen sein. Der betreffende Berg soll nordöstlich vom Kobata-Berg im Distrikt Uji, Provinz Yamashiro, gelegen haben.

Die kleine Schrift, welche im Druck kaum zwei Dutzend Oktavseiten füllt, beginnt mit skizzenhaften Berichten über einige unglückliche Ereignisse, die Chōmei selbst mit angesehen hatte. Nach einigen einleitenden Sätzen, die von der Vergänglichkeit alles Irdischen im allgemeinen sprechen, und worin er die Nichtigkeit der Menschen und ihrer Wohnstätten mit fließendem Wasser und mit Wasserschaum vergleicht, erwähnt er zuerst die große Feuersbrunst vom 28. 4. (= 27. Mai) 1177, welche ein Drittel der Hauptstadt in Asche legte und Tausenden von Menschen das Leben kostete: »Alles Tun der Menschen ist eitel, aber man mag es wohl für ganz besonders töricht halten, daß er an einem so gefährlichen Orte wie der Hauptstadt Häuser baut, so seine Schätze vergeudet und sein Herz mit unruhiger Besorgnis quält.« Dann kommt ein Orkan am 29. 4. (= 24. Mai) 1180 mit zuvor nie gesehener Verheerung, daß die ganze Natur wie ein Abbild der Hölle erschien, und die Leute an ein göttliches Strafgericht glaubten. Dann eine Hungersnot in den Jahren 1181 82, zu der sich noch eine schreckliche, pestartige Epidemie gesellte, daß die Menschen täglich haufenweise starben, wie Fische außerhalb des Wassers, und man bald sogar einstmals vornehme Leute von Tür zu Tür betteln gehen sah. Die Leichen blieben unbeerdigt auf den Straßen liegen und verpesteten die Luft. Um Brennholz, woran es besonders mangelte, zu beschaffen, brach man viele Häuser ab; ja, die Leute gingen sogar in die Tempel, stahlen die Buddhastatuen, zerstückelten die Kultgegenstände und verkauften die Trümmerstücke, an denen oft noch die ehemalige Vergoldung sichtbar war, um ein billiges. »Solch traurige Dinge mußte ich mit ansehen, da ich leider in einer schmutzigen Welt des Frevels geboren war.« Im mittleren Teil von Kyōto allein sollen im vierten und fünften Monat 42 300 Menschen gestorben sein. Jeder Leiche schrieben die Bonzen das chinesische Zeichen für A als Anfangsbuchstaben des heiligen Namens Amida (Buddha) auf die Stirn, um den Toten so mit Buddha zu vereinen. Im Jahre 1185 verwüstete ein großes Erdbeben das Land:

»Die Erscheinungen waren ganz ungewöhnlich. Berge stürzten zusammen und verschütteten die Flüsse; das Meer flutete herein und überschwemmte das Land; die Erde spaltete sich, Wasser sprudelte empor; Felsen brachen auseinander und wälzten sich in die Täler hinein. Die am Strand dahinrudernden Boote schwankten auf den

Wogen hin und her; die ihren Weg dahinschreitenden Pferde wurden irre, wohin sie ihre Füße stellen sollten. Vollends um die Hauptstadt herum blieb allerorten von Hallen, Häusern, Pagoden und Ahnentempeln nicht eines unversehrt. Wie sie entweder in sich zusammenstürzten oder umfielen, stiegen Staub und Asche in die Höhe wie stark qualmender Rauch. Das Getön vom Zittern der Erde und dem Zerschlagen der Häuser war von Donnergeroll nicht verschieden. Wenn man drinnen im Hause war, wurde man plötzlich zerquetscht; wenn man hinauslief, so zerklüftete sich wieder der Boden. Da man keine Flügel hatte, konnte man sich nicht in den Himmel erheben; da man kein Drache war, war es unmöglich, in die Wolken emporzusteigen. Ich gelangte zur Einsicht, daß unter allen Schrecken ein Erdbeben am schrecklichsten ist. Während dieses Vorkommnisses hatte sich gerade das sechs- bis siebenjährige einzige Kind eines Kriegers unter dem Dach der Lehmmauer ein kleines Hüttchen gebaut und spielte sein kindlich-einfältiges Spiel, als es plötzlich von der einstürzenden Mauer verschüttet und ohne eine Spur [seiner früheren Gestalt] plattgedrückt wurde. Beide Augen wurden einen Zoll herausgetrieben. Die Eltern faßten es in ihre Arme, und ihre Stimme nicht schonend, wehklagten sie beide laut. Wie jammervoll und traurig war das anzusehen! Ich konnte wahrnehmen, daß aus Trauer um das Kind sogar der tapfere Mann die Scham vergaß [und laut klagte], und ich bedauerte ihn sehr und fand sein Verhalten ganz natürlich. Das so heftige Beben hörte zwar nach kurzer Zeit auf, aber das Nachzittern hörte noch lange nicht auf. Es gab keinen Tag, wo nicht zwanzig oder dreißig Erdbebenstöße von solcher Art, daß man gewöhnlich darüber erschrickt, kamen. Nach zehn bis zwanzig Tagen wurden die Stöße allmählich seltener, erst vier- bis fünfmal, dann zwei- bis dreimal, dann alle zwei Tage einmal, dann in zwei bis drei Tagen einmal, usw. Das Nachzittern mochte etwa drei Monate gedauert haben. Unter den vier Elementen richten Wasser, Feuer und Wind beständig Schaden an, aber was die Erde anbelangt, so verursacht sie [für gewöhnlich] nicht so besondere Katastrophen. Vorzeiten, in der Periode Saikō (854–856), stürzte bei einem großen Erdbeben der Kopf der Buddhastatue im Tempel Tōdai-ji herab, und andere fürchterliche Dinge ereigneten sich, aber so schlimm wie diesmal war es doch noch lange nicht. Jetzt redeten die Leute alle Untröstliches, und es schien, als ob der Schmutz ihrer Herzen einigermaßen sich läuterte, aber wie die Tage und Monde sich häuften und das Jahr vorübergegangen war, gab es nicht einmal mehr Leute, die auch nur ein Wort davon sprachen.*

Den Sechzigern nahe, baute sich Chōmei das obenerwähnte Hüttchen, worüber er schreibt:

•Da ich nicht gesonnen war, es zum dauernden Aufenthalt zu bestimmen, so baute ich nicht, indem ich erst den Boden durch Divination auswählte. Die Wände waren aus Flechtwerk mit Lehmewurf,

das Dach mit Binsen gedeckt, die anstossenden Teile überall mit Ringen und Krampen aneinandergefügt, damit ich leicht wo andershin verziehen könnte, wenn es mir hier nicht mehr behagen sollte. Wie wenig Mühe würde mir der Wiederaufbau wo anders machen! Alles zusammengepackt würde kaum zwei Wagen in Anspruch nehmen, und ich würde keine Ausgaben aufser fürs Fuhrwerk haben.

Jetzt, seit ich meine Spuren in der abgeschiedenen Gegend der Berge von Hino verborgen habe, habe ich auf der Südseite des Hauses ein provisorisches Schattendach vorgebaut und aus Bambus einen erhöhten Fußboden (Art Veranda) hergestellt. Westlich davon habe ich meinen Hausaltar¹⁾ angelegt. Inwendig an der westlichen Zaunwand entlang habe ich ein gemaltes Bild von Amida (Amitābha) in aller Ehrfurcht angebracht; die darauf fallenden Strahlen der untergehenden Sonne betrachte ich gleichsam als die von der Buddhastirn ausgehenden Strahlen; an den Türflügel mit Vorhang habe ich Bilder von Fugen (Samantabhadra) sowie Fudō (Achala) hingehängt. Über dem Papierschiebefenster auf der Nordseite habe ich ein kleines Gesims angebracht und darauf einige mit schwarzem Leder überzogene Kästen gestellt, worinnen ich Auszüge aus Sammlungen von japanischen Gedichten, Musikalien, dem Buche Ōjōyōshū²⁾ [des Priesters Genshin] und dergleichen aufbewahre. Daneben stehen je eine Koto (Harfe) und eine Biwa (Laute), nämlich eine sogenannte Ori-goto und eine sogenannte Tsugi-biwa.*

Hierauf folgt eine Beschreibung der Umgebung der Hütte. Die nächsten Abschnitte behandeln die Lebensweise des Einsiedlers, seine Nahrung, Kleidung, Beschäftigung, immer von allgemeinen Betrachtungen durchzogen und betonend, daß das wahre Glück in der Beschränkung auf sich selbst, im Verzicht auf alles irdische Genußleben besteht.

»Wenn ich zur Anrufung Buddhas [durch das Gebet Namu Amida Butsu] nicht aufgelegt bin oder nicht die rechte Sammlung zur Sutralektüre habe, so pflege ich für mich der Ruhe; es stört mich weder jemand im Faulenzen, noch brauche ich mich vor einem Gefährten zu genieren. Zwar habe ich mir nicht ausdrücklich das Stillschweigen zur Regel gemacht, doch beobachte ich infolge meines einsamen Daseins das Gebot gegen den Mundfrevel. Obgleich ich nicht mit fester Absicht darauf ausgehe, die Gebote zu halten, wie sollte ich sie irgendwie übertreten, da sich mir keine Gelegenheit zur Versuchung bietet?«

Nach Erwähnung der Stücke, die er bei bestimmten Anlässen am liebsten mit Begleitung der Harfe oder Laute singt, fährt er fort:

¹⁾ Akadana, wörtlich: Wasser-Sims; aka aus dem Sanskrit. tana ein japanisches Wort. So genannt, weil dem Buddha darauf Wasser usw. dargeboten wird.

²⁾ Sammlung von Auszügen aus Sutras zu Gebetszwecken.

»Mit meiner Kunst, in der ich ja nur ein Stümper bin, beabsichtige ich keineswegs andere zu ergötzen, sondern ich spiele und singe nur für mich selbst, zu meiner eigenen Erholung. — Am Fusse des Berges steht eine andere aus Reisig gebaute Hütte, die ein Förster bewohnt. Er hat einen Buben, der manchmal zu Besuch heraufkommt. Zu Zeiten, wo ich Langeweile fühle, gehe ich mit ihm spazieren, und abgesehen von der großen Verschiedenheit unseres Alters, denn er ist sechzehn und ich sechzig, ergötzen wir uns in ganz derselben Weise. Wir pflücken Binsenblumen, sammeln Preiselbeeren, füllen [unseren Korb] mit Bergkartoffeln und sammeln Petersilie; manchmal begeben wir uns auch hinab nach den Reisfeldern unten am Fuß des Berges, lesen abgefallene Ähren auf und flechten daraus Ährenbüschel¹⁾. Bei heiterem Wetter klimme ich auf den Berggipfel und betrachte von fern den Himmel über meiner Heimat. — — Schöne Landschaften sind ja kein Herrngut, und ein jeder kann sie deshalb nach Herzenslust ungehindert genießen. — — — Wenn in ruhiger Nacht der Mond zu meinem Fenster hereinscheint, so gedenke ich sehnsüchtig der Alten, und beim melancholischen Geschrei der Affen nassen sich meine Ärmel mit Tränen. Die vielen Glühwürmchen im dichten Laub des Gebüsches kommen mir vor wie die Leuchtfeuer der Fischer fern auf der Maki-Insel [im Oberlauf des Flusses Uji-gawa]; das Regengeriesel bei Tagesanbruch tönt in meinem Ohr wie Blätterrauschen beim Blasen des Sturmwindes. Höre ich den Ruf ‚horo-horo‘ des Kupferfasans, so tönt er mir wie ein Ruf von Vater oder Mutter²⁾. Wenn die Hirsche vom Gipfel des Berges sich mir ohne Scheu nähern, so begreife ich recht eigentlich, wie weit ich doch von der Welt entfernt lebe.«

Im Schlufsteil preist Chōmei das Glück seines einfachen, frugalen Lebens, in dem es weder Furcht noch Haß und Sorgen gibt. Armselig erscheinen ihm die Menschen mit ihrem Hasten nach Gewinn, mit ihrer Unfähigkeit, sich vom Staub der Welt zu befreien. Er kommt sich vor wie ein Fisch im Wasser, wie ein Vogel im einsamen Wald; nur wer die Freude dieser Tiere an der Natur kennt, weiß zu schätzen, wie es auch ihm zumute ist. Beim Gedanken an das Ende seines Lebens, das wie der Mond abnimmt, an die Reise nach der dunklen Welt des Jenseits, hält er noch einmal innere Einkehr und prüft seine Seele:

»Buddha hat den Menschen die Lehre gegeben: ‚Hänget eure Herzen nicht an die Dinge der Außenwelt!‘ So ist eigentlich schon meine Liebe zu dieser Binsenhütte als eine Übertretung seines Ge-

¹⁾ Dieselben wurden an die Türen der Häuser und Scheunen als Opfergaben für die Götter aufgehängt.

²⁾ Fast wörtliches Zitat eines Gedichtes des Priesters Gyōki (Nara-Periode, gest. 749).

botes zu erachten, und schon meine Hingabe ans Stilleben ist ein Hindernis [im rechten Wandel]. Wie darf man seine kostbare Zeit in eitler Hingabe an nutzlose Vergnügungen vergeuden? In einer stillen Morgenstunde dachte ich lange darüber nach und legte meinem Herzen die Frage vor: „Dein Zweck, als du aus der Welt flüchtetest und Berge und Wälder dir zu Gefährten erkorst, war, deiner Seele Frieden zu geben und ganz der Ausübung der Buddhareligion zu leben. Dein Äußeres zwar gleicht dem eines Heiligen, dein Herz jedoch ist voll Unreinheit. Was deine Wohnung anbelangt, so bist du zwar anmaßlich in die Fußstapfen des Weisen Jōmyō¹⁾ getreten, doch in deinen Handlungen reichst du nicht einmal an den niedrigen Bantoku [Pandu, jenen Dummkopf unter Buddhas Jüngern] heran²⁾. Ist es, daß die Armut nach dem natürlichen Gange der Vergeltung³⁾ mich quälte, oder faßt mich die Verblendung und macht mich wahnwitzig?“ Mein Herz gab absolut keine Antwort darauf. Statt dessen drängte sich mir zwei-, dreimal das Stofsgebet zu Buddha⁴⁾ über die Zungenwurzel. Das war alles.“

Wir besitzen noch mehrere andere Werke von Chōmei. Keines derselben hat nur im entferntesten die Popularität des Hōjō-ki erlangt. An Ideengehalt diesem Buche sehr ähnlich ist sein Hosshin-shū, eine Sammlung von Geschichten berühmter Priester, in denen das Hauptgewicht auf die Motive, aus denen die Betreffenden Priester wurden, gelegt ist. Hosshin bedeutet nämlich Bekehrung vom Bösen zum Guten oder das Erwachen des religiösen Bewußtseins. Sein Shiki Monogatari, »Monogatari der vier Jahreszeiten«, von dem zwei Redaktionen, eine echte und eine falsche, überliefert sind, beschreibt die öffentlichen Angelegenheiten und Zeremonien des ganzen Jahres über, vom Januar bis zum Dezember. Unter die Zuihitsu ist auch Chōmeis Mu-myō-shō, »Namenlose Sammlung«, zwei Bände, zu rechnen, welches in achtundvierzig Artikeln über die verschiedensten Gegenstände handelt und unter anderem eine Reihe von Betrachtungen über das Waka bringt, sowie zwei andere Bücher der Kamakura-Zeit, das Sen-jū-shō, »Ausgewähltes Sammelbuch« des Saigyō-hōshi, (neun Bände) und das Sha-seki-shū, »Geröll-Sammlung« des Mujū-hōshi (Priester Wohnungslos; zehn Bände).

¹⁾ Auch Yuima genannt, der Inder Vimala.

²⁾ Statt »den niedrigen (gemeinen Menschen) Bantoku« interpretieren andere gewöhnlich »Shūri und Bantoku«, also zwei Personennamen.

³⁾ Nach dem Gesetz der Kausalität.

⁴⁾ Die Formel Namu Amida Butsu.

Das *Sen-jū-shō* enthält Lebensbeschreibungen, Charakterzüge und Wundertaten aus alter und neuer Zeit, mit besonderer Bezugnahme auf den buddhistischen Klerus; das *Sha-seki-shū* ist eine Sammlung von Geschichtchen (wahre Geschichten, Legenden und Sagen) zur Unterweisung buddhistischer Leser, verfolgt also didaktische Zwecke. *Mujū-hōshi*, ein Neffe des berühmten *Kajiwara Kagetoki*, starb 1312 im 87. Lebensjahre.

Dafs *Kamo no Chōmei* als Utadichter geschätzt war, ersieht man aus folgender Begebenheit. Als die Aufforderung zur Einreichung von Gedichten für die projektierte offizielle Sammlung *Shin-Kokinshū* erging, reichte *Chōmei* ein Dutzend *Tanka* zur Begutachtung ein. Sie wurden sämtlich aufgenommen, was eine große Ehre für ihn bedeutete. ✓

Das Skizzenbuch *Tsure-zure-gusa*, »Aus Stunden der Muße und Langeweile«, ist gegen Anfang der *Muromachi*-Periode, wahrscheinlich in den Jahren 1334 bis 1339 entstanden. Sein Verfasser, der Mönch *Kenkō-hōshi*, 1283—1350, stammte, wie *Chōmei*, aus einer Familie von *Shintō*priestern, und zwar aus der uralten *Urabe*-Familie. Sein Rufname war *Kaneyoshi*, und da er anfänglich im Flecken *Yoshida* wohnte, sehen wir ihn auch unter dem Namen *Yoshida no Kaneyoshi* erscheinen. Lange Jahre stand er in Hofdiensten unter verschiedenen Kaisern, im Schatzamt und in der Garde tätig, zuletzt unter dem Mönchkaiser *Go-Uda*. Aus irgendwelchem Grunde, vielleicht aus Anlaß des Todes seines Gönners *Go-Uda*, 1324, nahm er die Tonsur, sinisierte seinen Namen *Kaneyoshi* einfach in *Kenkō* (chin. *ken* = jap. *kane*, chin. *kō* = jap. *yoshi*), durchwanderte mehrere Provinzen und baute sich auf dem *Kirihara-yama* eine Klausel. Als aber eines Tages eine vornehme Jagdgesellschaft dorthin kam und großen Lärm vollführte, verließ er den Platz mit dem Vers:

Auch hier ist wieder
Die Jammerwelt erschienen.
Ach, gäb' es doch wo anders
Ein einsam Bergdorf, das
Nach meinem Wunsche wäre!

und siedelte sich an entlegenerem Orte an. Eine ständige Klausel hatte er auf dem *Narabi*-Hügel beim Tempel *Ninna-ji*. Sein Hauptaugenmerk galt der Liederdichtung, und solchen Ruhm

genos er als Uta-yomi, daß er mit den drei anderen Mönchen Ton-a, Jōben und Kei-un zusammen als »die vier Himmelskönige« (Shi-tennō) im Reiche der Poesie verehrt wurde. Trotz seiner Liebe zum Uta hat er sich aber von der landläufigen Sitte, Prosaerzählungen mit Liedern zu verbrämen, sehr zum Vorteil seiner Darstellung losgesagt.

Das Tsure-zure-gusa ist ähnlich wie das Makura no Sōshi eine ohne System zusammengestellte Folge von kürzeren oder längeren Erzählungen und Aphorismen, bald ernst, bald humoristisch, bald moralisch und lebhaft, bald schlüpfrig und zynisch. Im großen und ganzen hat zwar die buddhistische Weltanschauung das Übergewicht, im einzelnen aber finden sich auch oft die ganz abweichenden Richtungen und Ideen des Taoismus, des Konfuzianismus und der Shintoisten vertreten. Der Verfasser hatte sich von Jugend an eifrig mit dem Studium des K'ung-tsze, Lao-tsze, Chuang-tsze usw. befaßt, hatte von allen etwas angenommen, aber sich für keinen entschieden. Er war Eklektiker und Mann des Ausgleichs der Gegensätze. Über die moralische Qualität seines Charakters hat man sich viel gestritten. Den einen ist er eine ethische Persönlichkeit, geleitet vom asketischen Ideal des Buddhismus, rein von allen irdischen Gelüsten, ein Mann, der auch in der Darstellung des Unsittlichen nur den Zwecken der Weltverbesserung dienen will. Andere glauben sein wahres Gesicht da zu sehen, wo er sich von der lüsternen Seite zeigt, halten sein Moralisieren für Heuchelei und verdammen ihn als einen unsittlichen Pfaffen. Ich glaube, daß beide Auffassungen durch Ausschweifen ins Extrem irren. Kenkō-hōshi war weder ein Heiliger noch ein Teufel, sondern ein armer Sünder, in dem bald seine sinnliche, im langen Hofleben lasziv gewordene Natur, bald sein durch religiöse und philosophische Betrachtungen geläutertes Gewissen die Oberhand gewannen. Die moralische Doppelnatur seiner Skizzen ist nichts anderes als der getreue Spiegel seiner jeweiligen moralischen Verfassung. Seine Weltflucht war jedenfalls ehrlich gemeint, aber er hatte wohl das Zeug zum rechten Einsiedler nicht in sich; das Weltkind kam immer wieder zum Vorschein. So brachte er es denn nie zu jener friedlichen Ruhe des Gemüts und gleichmäßigen, festen Seelenstimmung, die wir am Verfasser des Hōjō-ki beobachten konnten.

Das Tsure-zure-gusa zerfällt in 243 kürzere oder längere Abschnitte, die, wie schon angedeutet, keinen inneren Zusammenhang miteinander haben. Der Titel des Werkes ist aus den Anfangsworten Tsure-zure naru mama ni usw. entlehnt: »Da ich viel Mulse und Langeweile habe, setze ich mich den ganzen Tag lang dem Schreibzeug gegenüber und notiere alles, was vor meinem geistigen Spiegel vorüberzieht, wenn es auch unsinnig ist, und schreibe aufs Geratewohl. So ist alles, was ich geschrieben habe, wunderlich und verdreht.« Kusa bedeutet hier nicht Gras, sondern leichte Skizzen allerlei Inhalts. Wie seiner ganzen Anlage nach, lehnt sich das Tsure-zure-gusa auch stilistisch an das Makura no Sōshi an. Die Sprache ist ein klassisches Japanisch mit nur mäßiger Beimischung chinesischer Wörter und buddhistischer Phrasen, zeigt also viel mehr die Eigenschaften der Heian-Zeit als der zeitgenössischen Muromachi-Litteratur. Wir können es als einen Nachläufer der klassischen Prosa bezeichnen. Obgleich bedeutend leichter verständlich als die Werke der Murasaki-Shikibu und Sei Shōnagon, hat es eine lange Reihe von Erläuterungsschriften hervorgerufen; es steht in dieser Hinsicht wohl nur dem Genji Monogatari nach. Die einzelnen Textstücke des Skizzenbuches sind erst nach dem Tode des Verfassers von anderer Hand zusammengefaßt worden. Kenkō-hōshi hatte die Papiere, worauf er geschrieben, an die Wände seiner Klausur angeklebt. Dort fand sie sein ehemaliger Page Myō Matsumaro und überbrachte sie seinem jetzigen Herrn Imagawa Ryōshun¹⁾. Ryōshun soll dann die Einteilung der Schriften in eine Liedersammlung und in das Skizzenbuch vorgenommen haben. Da das Tsure-zure gusa zu denjenigen Büchern der japanischen Litteratur gehört, welche einen gedankenvollen und launigen Inhalt in ungekünstelter, flotter Darstellung wiedergeben und dadurch Anspruch auf allgemeinere Geltung erheben dürfen, werden wir einige größere Auszüge daraus mitteilen, und zwar in der Reihenfolge, wie sie im Original stehen.

§ 3. »Ein junger Mann, der sich in allen Hinsichten auszeichnet, aber den Weibern nicht hold ist, ist abgeschmackt wie ein Becher aus

¹⁾ Eigentlich Imagawa Sadayo; Ryōshun ist sein Mönchsname. Bemerkenswerter Gelehrter aus der Mitte der Muromachi-Zeit.

Edelstein, welchem der Boden fehlt¹⁾). Dafs man von Tau und Reif durchnäfst umherirrt, keine Mulse im Herzen hat, sich den Ermahnungen der Eltern und dem Spott der Leute zu entziehen sucht, in Gedanken wirr hin und her schwankt, das kommt meistens daher, dafs man allein zu Bette geht und schlaflose Nächte hat. Das ist interessant. Doch soll man nicht blofs tändeln, sondern es ist zu wünschen, dafs man von einem Weibe ernstlich geliebt werde.*

§ 8. *Nichts macht das Herz verworrener als der Geschlechtstrieb. Wie töricht ist das menschliche Herz! Der Wohlgeruch der Gewänder ist nur etwas Geborgtes, durch Räuchern mit Parfüms ihnen Zuerteiltes. Das weifs jedermann, und dennoch wird unser Herz durch den unsagbar süfsen Wohlgeruch zu schnellerem Schlagen angeregt. Darum ist es nicht schwer zu verstehen, dafs der Heilige von Kume²⁾, als er die weissen Schenkel einer Wäsche waschenden Frau erblickt hatte, seine Wunderkraft verlor; denn die Weisse, das Runde und das Üppige der Arme, der Beine und des nackten Körpers sind nicht [wie der Duft der Kleider] blofs von ausen hinzugekommene Eigenschaften.*

§ 9. *Das Weib fällt dem Auge des Mannes besonders durch die Schönheit ihrer Haare auf. Ihre Eigenschaften und ihre Gemütsart lassen sich, selbst wenn sie etwa hinter einer Scheidewand verborgen wäre, [dafs man sie nicht mit Augen sehen kann,] aus der Art und Weise, wie sie das Unbedeutendste spricht, erraten. Gelegentlich bringt sie sogar durch ihre blofse Haltung beim Sitzen unser Herz in Verwirrung. Wenn man von einem Weibe zärtlich behandelt worden ist, so schläft man schlecht, gäbe ganz gern sein Leben hin und erträgt geduldig Dinge, die eigentlich unerträglich sind: und das alles kommt blofs daher, dafs man des Weibes begehrt. Liebe und Leidenschaft haben in der Tat tiefe Wurzeln und weitentlegene Quellen. So reich auch unsere irdischen sechs Sinne³⁾ an Lüsten sind, so vermag man diesen doch noch ziemlich leicht zu entsagen. Nur die eine Sinnestäuschung, [die Liebe,] ist von allen Begierden am schwersten zu unterdrücken; in dieser Beziehung sind, deucht mich, Alte und Junge, Weise und Toren einander gleich. -- Es geht eine Sage, dafs selbst der dickleibige Elefant durch ein aus Weiberhaar geflochtenes Seil gebändigt werden könne, und dafs im Herbst der Hirsch mit einer aus dem Holzschuh eines Weibes verfertigten Pfeife angelockt werde. So mufs man sich vor dieser Sinnestäuschung fürchten, sich vor ihr hüten, indem man Selbstbeherrschung übt.*

¹⁾ Dieser Satz ist zum geflügelten Wort geworden, wie Luthers verwandtes

Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang,
Der bleibt ein Narr sein Lebenlang.

²⁾ Dorf in Izumi, wo der Heilige (Sennin) geboren war.

³⁾ Gesicht, Gehör, Geruch, Geschmack, Gefühl und Intellekt.

§ 11. „Als ich einst im zehnten Monat über eine Örtlichkeit namens Kurusu-no (no = Gefilde) weiterschritt, eine gewisse Berg-
gegend aufsuchte und daselbst angekommen war, fand ich eine einsame
Hütte am Ende eines sich lang hinziehenden, schmalen, moosbewachse-
nen, durch öfteres Hin- und Hertreten gebildeten Pfades. Kein Laut
war da vernehmbar, ausgenommen die fallenden Tropfen aus einer
Wasserleitungsröhre, die unter Blättern ganz begraben lag. Auf dem
Akadana (Altar, wo Wasser dargebracht wird und buddhistische Idole
aufgestellt werden) waren abgepflückte Astern und Ahornzweige usw.
eingesteckt, ein offenkundiges Zeichen, daß hier jemand wohne. Wie ich
so bei mir dachte: „Auch auf solche Weise läßt sich doch leben!“, da
bemerkte ich drüben im Garten einen großen Orangenbaum, dessen
Zweige von Früchten gebogen waren, der aber ringsum strengstens
umzäunt war. Mein Entzücken wurde dadurch etwas abgekühlt, und
ich meinte: „Wenn nur dieser Baum nicht wäre!“ —

§ 89. Die sogenannte Nekomata¹⁾.

„Man sagte, in den tiefen Bergen lebe die Nekomata, welche die
Menschen frisst. Man sagte auch, nicht nur in den Bergen, sondern
auch in der Nähe der menschlichen Wohnungen gibt es Katzen, welche
sich in eine Nekomata verwandeln und dann Menschen fressen. Ein
Priester namens X. Amida Butsu, welcher ein Renga-Dichter war, lebte
in der Nähe des Tempels Gyōgwan-ji (in Kyōto). Er hatte von diesen
Redereien gehört und dachte, daß man vorsichtig sein müsse, wenn
man allein gehe. Als er eines Abends bis tief in die Nacht in einem
[fremden] Hause Renga gedichtet hatte, ging er ganz allein nach Hause.
Am Bache Ōgawa (in Kyōto) kam ihm die berühmte Nekomata richtig
vor die Füße, und indem sie nach ihm sprang, schien sie ihn in den
Hals beißen zu wollen. Da verlor er Leber und Herz, so daß er
keine Kraft mehr hatte, sich zu verteidigen, und sich nicht mehr auf
den Beinen halten konnte. Er stürzte in den Bach Ōgawa und schrie:
Hilfe, Hilfe, eine Nekomata!“ Als die Leute aus den benachbarten
Häusern mit Kieferfackeln in der Hand herbeigelaufen kamen, fanden
sie, daß es ein bekannter Priester aus der Nachbarschaft war. „Was
ist denn los?“ So sprechend, halfen sie ihm aus dem Bache heraus. Da
fand man in seiner Brusttasche einen Kasten mit Fächern, die er beim
Renga-Dichten als Preis gewonnen hatte, und in den jetzt das Wasser
eingedrungen war. Seltsamerweise wurde er so gerettet und ging nun
ganz niedergeschlagen nach Hause. Es war aber, daß der Hund, den
er sich hielt, [ihm entgegengelassen war,] seinen Herrn auch im Dunkeln
erkannt und ihn angesprungen hatte.“

§ 93. „Es war ein Mann, der ein Rind verkaufte. Der Käufer
versprach, am folgenden Tage den Preis dafür bezahlen und das Rind
abholen zu wollen. In der Nacht aber verreckte das Rind. Einer

¹⁾ Eine gefürchtete Wildkatze, die einen gabligen Schwanz haben
und die Leute verhexen soll. Die gewöhnliche Katze heißt Neko.

meinte: ‚Das ist zum Vorteil dessen, der es kaufen wollte, und zum Nachteil dessen, der es verkaufen wollte, ausgeschlagen.‘ Ein dabei Stehender, der dies hörte, sagte darauf: ‚Der Besitzer des Rindes hat allerdings einen Verlust, aber er hat auch einen Gewinn, und zwar aus folgendem Grunde: daß kein Lebewesen weiß, wie nahe ihm der Tod sei, hat sich bei dem Rinde bewahrheitet. Auch beim Menschen ist es so. Unvermutet starb das Rind, unvermutet ist sein Herr am Leben geblieben. Ein Tag des Lebens ist mehr wert als eine Myriade von Goldstücken. [Im Vergleich mit dem Werte des Lebens] ist der Geldwert eines Rindes leichter als eine Gänsefeder. Von einem Menschen, der zehntausend Goldstücke bekommt und einen Heller verliert, kann man nicht sagen, daß er einen Verlust hatte.‘ Als er dies sprach, spotteten alle seiner und sagten, dieser Grundsatz sei nicht auf den Kuhbesitzer beschränkt [sondern habe auf alle Menschen Anwendung]. Jener fuhr aber fort: ‚Wenn der Mensch den Tod scheut, wird er das Leben lieben. Die Freude darüber, daß man am Leben bleibt, genießt man die nicht täglich? Der törichte Mensch vergißt diese Freude und strebt unter Mühen und Sorgen nach anderen Freuden; er vergißt diesen Schatz und geizt unter Gefahren nach anderen Schätzen, und so findet er nimmer Befriedigung. Solange er lebt, genießt er sein Leben nicht; wenn es zum Sterben kommt, so fürchtet er sich vor dem Tode. [Auf solche Leute] läßt sich der obige Grundsatz nicht anwenden. Daß alle Leute vom Leben keinen richtigen Genuß haben, hat seinen Grund darin, daß sie den Vorzug des Lebens vor dem Tode vergessen (wörtlich: den Tod fürchten). Damit ist nicht gemeint, daß sie vor dem Tode keine Furcht haben, sondern daß sie die Nähe des Todes vergessen. Oder mit anderen Worten: diese Leute haben keine Einsicht weder in das Wesen des Lebens noch in das des Todes. In diesen Worten ist eine tiefe Wahrheit ausgesprochen.‘ Die Leute spotteten noch mehr. •

§ 137. •Wie sollte man die Blüten in ihrer Hochblüte und den Mond in seinem vollsten Schein allein sehen? Mitten in regnerischer Nacht sich nach dem Mond zu sehnen, oder sich im Zimmer einzuschließen und vom Gang und Verlauf des Frühlings nichts zu merken, das zeugt doch auch von einem sehr tiefen Gemüte. Die Wipfel der Bäume, die sich zu blühen anschicken, und die Gärten gerade, wo alles schon abgefallen und verwelkt ist, bieten des Sehenswerten vieles. Daß in Einleitungen zu Gedichten solche Phrasen stehen wie: ‚da, als ich zur Blütenschau ging, die Blüten schon längst abgefallen waren‘, oder: ‚da ich gewisser Abhaltungen wegen nicht hingehen konnte‘, usw., sollte hinter solchen Einleitungen wie: ‚gedichtet beim Anblick der Blüten‘ zurückstehen. Die Gewohnheit, das Abfallen der Blüten und das Untergehen des Mondes mit Wehmut zu verfolgen, mag zwar angehen, aber nur zarten Empfindungen unzugängliche Leute sagen: auf dem Zweige hier oder dem Zweige dort sind die Blüten abgefallen, nun ist nichts mehr daran zu sehen. — — — Ungleich mehr, als den Vollmond in seinem vollkommensten Schein

weithin über tausend Meilen sein Licht breiten zu sehen, reizt es, im nahenden Morgenrauen die letzte Mondsichel heranzuwachen oder den Mondschein zu beobachten, wie er durch die Äste der Kryptomerien im tiefen Gebirge mit bläulichem Schimmer hindurchscheint, oder den Mond hinter regendrohenden Wolkenmassen zu erblicken. Wenn ich sehe, wie das Mondlicht auf den gleichsam taufeuchten Blättern der Shii-Bäume¹⁾ glitzert, so kommt mir in tiefstem Herzen die Sehnsucht nach der Residenz in den Sinn, und ich denke: O, wenn doch ein mitfühlender Freund bei mir wäre! Überhaupt sollte man Mond und Blüten nicht in der üblichen Weise nur mit den leiblichen Augen sehen! Sich aus dem Hause ins Freie des Frühlings nicht hinausbegeben, oder in der Mondennacht drinnen in seinem Schlafraum bleiben und nur im Geiste sich von alledem eine Vorstellung bilden: — das weckt meine Sympathie, das hat seinen Reiz. Feine Leute zeigen [in ihren Ergötzungen] keine so einseitige Liebhaberei, in ihren Ergötzungen sind sie einfach. Nur die Leute aus den fernen Landschaften (d. h. die Rustici) vergnügen sich an jeglichem Ding. Unter den Blüten nähern sie sich dem Stamme, werfen keinen Blick auf die Seite (d. h. sehen nur nach den Blüten), trinken Sake, machen Kettengedichte, und schliesslich brechen sie gefühllos grobe Zweige ab. In die Quellen tauchen sie ihre Hände und Füße; wenn Schnee liegt, kommen sie aus ihren Häusern hervor und prägen ihm ihre Fußstapfen ein — so sehen sie alle Dinge nicht von der Seite an [sondern tapsen grob drauflos].*

§ 175. *Auf der Welt gibt es vielerlei, das einem nicht recht einleuchtet. So oft sich die Gelegenheit bietet, setzt man dem anderen Sake vor und macht sich ein Vergnügen daraus, ihn zum Trinken genötigt zu haben. Den Grund kann ich nicht begreifen. Der Trinkende schneidet ein Gesicht, das deutlich zeigt, daß er das Trinken nicht mag, zieht die Brauen zusammen und beobachtet die Blicke der anderen in der Absicht, den Wein unbemerkt wegzuschütten, oder er schickt sich an, aus dem Saale zu entschlüpfen. Aber der Gastgeber ertappt ihn dabei, hält ihn zurück und veranlaßt ihn zu trinken. So wird eine sonst wohlgesittete Person plötzlich ein Rasender und ein Dummkopf. Der Gesunde wird zusehends ein schwerer Patient, fällt um und liegt sinnlos (wörtl. ohne Unterscheidungsvermögen zwischen vorn und hinten) am Boden. An einem Tage, wo man ein Fest feiert, sind solche Begebenheiten einfach scheußlich. Bis in den folgenden Tag hinein hat man Kopfweh, kann nichts essen, liegt seufzend da, kann sich des Gestern nicht entsinnen, als wenn man in eine andere Lebensexistenz eingetreten wäre, und man wird zu dem Unfug veranlaßt, wichtige Angelegenheiten des öffentlichen und privaten Lebens zu versäumen. Einen anderen in solches Unglück zu bringen, das ist sehr unbarmherzig und widerspricht auch den Regeln der Wohlanständigkeit. Wie kann es anders sein, als daß die so Geschädigten gehässig

¹⁾ Shi-i, eine Eichenart, *Quercus cuspidata*.

Florenz, Japanische Litteratur.

und bitter davon denken? Wenn es so etwas bei uns nicht gäbe, und wir nur durch Hörensagen erführen, daß derartige Gewohnheiten in fremden Ländern existieren, so würden wir dies für höchst sonderbar und unbegreiflich halten. Auch nur mit anzusehen, daß solches mit anderen geschieht, ist abscheulich. Der Mann, welcher sonst einsichtig zu sein schien und einem imponierte, lacht laut und schwätzt unbedacht und rücksichtslos und wird geschwätzig. Die Eboshi (Mütze) verschiebt sich ihm auf dem Kopfe, er bindet die Kleiderschnüre los, streift das Gewand über den Unterschenkel hoch hinauf und gewährt einen so sorglos-leichtsinnigen Anblick, daß man ihn nicht wiedererkennt. Die Weiber streichen die Haarfrisur von der Stirne zurück, daß diese ganz frei wird, schämen sich nicht und lachen mit aufrecht gehaltenem, zurückgeworfenem Kopfe, und [beim Einschenken] ergreifen (sie) die Hand dessen, der den Becher hält [um sich einschenken zu lassen]. Der Ungezogene nimmt ein Stück Fisch und hält es einem anderen vor den Mund und ißt dann selbst davon: so etwas ist nicht schön anzusehen. Ein jeder singt, aus voller Kehle krakehlend, und tanzt. Ein alter Mönch, zum Tanzen aufgefordert, entblößt die eine Schulter seines schmuddigen Körpers und tanzt einen vertrackten Tanz, daß es nicht zum Ansehen ist. Die Leute, die dies schauen und dann ihre Freude haben, sind mir widerwärtig und verhaßt. Sodann prahlt man entweder von seinen eigenen vortrefflichen Taten und Eigenschaften, so daß die anderen es unausstehlich finden, oder man heult in der Betrunkenheit. Leute niedrigen Standes schimpfen sich gegenseitig aus und zanken sich — etwas Scheußliches und Schreckliches. Betrunkene benehmen sich schamlos und häßlich und reißen mit Gewalt an sich, was man ihnen nicht überlassen will. Sie fallen von der Veranda herunter oder fallen vom Pferde oder aus dem Wagen und verletzen sich. Diejenigen, welche kein Vehikel benutzen können, taumeln auf der Straße umher, wenden sich gegen die irdene Mauer oder gegen das Tor und begehen unsagbar Schmutziges. Der bejahrte Mönch, mit der Priesterschärpe umgürtet, ergreift den sauberen Knaben und redet dabei dummes Zeug. Das ist sehr erbärmlich. Wenn solches Benehmen in dieser Welt oder in jener Welt wenigstens etwas frommte, so möchte es noch angehen. — Wegen des Sake begeht man in dieser Welt allerlei Fehler. Man bülst seine Güter ein, man zieht sich Krankheiten zu. Man nennt ihn zwar den König der hunderterlei Arzeneien, doch gerade durch den Sake entstehen Myriaden von Krankheiten. Er soll zwar den Kummer vergessen machen, doch gerade der Betrunkene erinnert sich des Elends der vergangenen Zeit und heult¹⁾. Für das zukünftige Leben bringt er uns um unsere Weis-

¹⁾ Einen Trinker nennt man volkstümlich einen »Trichter«, jōgo, und unterscheidet je nach der Art, wie sich die Betrunkenheit äußert, drei Gattungen von Trinkern: den warai-jōgo, »Lachtrichter«, den okori-jōgo, »Zorntrichter«, und den naki-jōgo, »Heultrichter«, der das graue Elend bekommt.

heit und vermehrt die Übel, indem er wie Feuer die zarten Wurzeln verzehrt [aus denen uns im Jenseits Gutes erwachsen sollte], so daß man die zehntausend Gebote übertritt und in den Grund der Hölle hinabstürzt. Der Buddha hat gelehrt: ‚Wer Sake nimmt und anderen zu trinken gibt, wird während fünfhundert Seelenwanderungen ohne Hände geboren.‘ — Obgleich man den Sake solcherweise als etwas betrachten muß, was man sich fernhalten sollte, so gibt es doch von ohngefähr hier und da Gelegenheiten, wo man seiner nicht entraten möchte. In einer mond hellen Nacht oder an einem Schneemorgen! Auch unter den Blüten bei der heiteren Unterhaltung die Weinschale vorzusetzen, das soll unendlich zum Vergnügen beitragen. Auch an einem langweiligen Tage mit unerwartet eingetroffenen Freunden zu trinken, ist ein Trost fürs Herz. An einem unfamiliären Orte (d. h. an einem Orte, an dem man sich mit Ehrfurcht verhalten muß, z. B. im Palast) hinter dem Vorhang hervor Obst, Wein (miki, heiligen Wein) usw. in sauberer Ordnung herausgereicht zu bekommen, ist recht angenehm. Im Winter in einem engen Raume selbst etwas kochend, mit intimen Freunden tüchtig zu zechen, ist höchst belustigend. In der temporären Hütte auf der Reise oder in der Wildnis auf dem Rasen zu trinken, auch ohne daß man etwas Ordentliches dazu zu schnabulieren hat, das hat auch seinen Reiz. Es ist auch gut, daß eine solche Person, die das Trinken höchlichst verabscheut, auf Nötigen hin ein klein wenig trinkt. Wenn ein Vornehmer zu einem herablassend sagt: ‚Trinke noch eins, du hast erst wenige [Schälchen getrunken]‘, so ist das für den letzteren sehr angenehm zu hören. Auch daß ein Mann, mit dem wir befreundet zu werden wünschten, ein Weinfreund ist und beim Zechen intim wird, ist uns angenehm. Bei alledem sieht man sonderbarerweise einem Zechbruder seine Vergehen nach.*

Zur unbedingten Befolgung der Devise: ›Tod dem Alkohol!‹ scheint sich Kenkō-hōshi also doch nicht aufschwingen zu können.

Viele Artikel des Buches bestehen nur aus kurzen Aphorismen, wie: ›Ein Narr, der sein Leben auf der Jagd nach Ruhm oder Gewinn verbringt‹, oder ›Nichts öffnet einem die Augen so sehr wie Reisen, wo es auch sein mag‹. Der Satz: ›Es gibt kein größeres Vergnügen, als allein beim Schein der Lampe ein Buch aufzuschlagen und die [bedeutenden] Männer der unsichtbaren Welt zu unseren Gefährten zu machen‹, erinnert uns unwillkürlich an Fausts

Ach, wenn in unsrer engen Zelle
Die Lampe freundlich wieder brennt, —
Dann wird's in unserm Busen helle, —

aber zugleich auch an Wagners

— — es ist ein groß Ergetzen,
Sich in den Geist der Zeiten zu versetzen,
Zu schauen, wie vor uns ein weiser Mann gedacht.

Auch unter gewisse Spitzmarken rubrizierte Aufzählungen wie Sei Shōnagons »Verabscheuenswerte Dinge« usw. finden sich, z. B. »Dinge, welche von schlechtem Geschmack zeugen«. Als solche zählt er auf: zuviel Stubengerät im Wohnzimmer; zu viele Schreibpinsel im Ständer; zu viele Buddhas im Hauschrein; zu viele Felsen, Bäume und Pflanzen im Garten; zu viele Kinder im Hause; zu viele Worte bei einer Begegnung. Dagegen meint er, daß man nie zu viele Bücher auf seinem Bücherbrett haben könne.

Im ganzen ist das Tsure-zure-gusa ein ergötzliches und beachtenswertes Buch, wenn es sich auch gelegentlich von Plattheiten nicht frei hält.

25. Historien und Erzählungen zur Unterhaltung und Belehrung. Die Volksbücher (Otogi-zōshi) der Muromachi-Zeit.

Um den Geist der Kamakura-Litteratur und der ihre Fortsetzung bildenden Muromachi-Litteratur in einen greifbaren Gegensatz zu dem Geist zu bringen, der die Heian-Periode oder das Zeitalter des Klassizismus beherrschte, haben wir in Kap. 22 aus der Gesamtheit dessen, was wir als episch bezeichnen können, die Sondergruppe der romantischen Kriegshistorien herausgehoben und besprochen. Indem wir nunmehr den nicht unbeträchtlichen Rest von Zasshi und Monogatari einer Betrachtung unterziehen, sind wir gezwungen, um allzu freie und vielleicht spitzfindige Unterscheidungen zu vermeiden, eine etwas heterogene Masse zusammenzufassen, in der wir mit leidlicher Berechtigung drei Gruppen auseinanderzuhalten vermögen.

A. Historische und geschichtsphilosophische Schriften.

Als ein Seitenstück zu den in Kap. 16 behandelten Geschichtsspiegeln Ô-kagami, Mizu-kagami und Ima-kagami in Titel, Anlage und Stil beurkundet sich das Masu-Kagami »Ganz klarer Spiegel«, das, wie wir schon S. 241 erwähnten,

mit den obigen Werken zusammen die sog. Vier Spiegel bildet. Es schildert die Begebenheiten von der Zeit des Kaisers Go-Toba, der 1184 den Thron bestieg, bis zur Rückkunft des Kaisers Go-Daigo aus der Verbannung auf der Insel Oki, also bis zum Jahre 1333. Das Ô-kagami, Ima-kagami und Masu-kagami würden eine fortlaufende Darstellung der japanischen Geschichte von 850 bis zum Ende der Kamakura-Periode in japanischem Sprachgewande bilden, wenn nicht zwischen dem zweiten und dritten Werke die Regierungen der beiden Kaiser Takakura (1169—1180) und Antoku (1181—1183) ausgefallen wären. Die Lücke erklärt sich dadurch, daß ein ähnliches Buch verloren gegangen ist, welches gerade diese beiden fehlenden Regierungszeiten bis in die Zeit Go-Tobas behandelte, nämlich das Iya Yotsugi, »Nochmaliges Yotsugi«, des Fujiwara no Takanobu¹⁾, eines Halbbruders Teikas. Das Masu-kagami bezeichnet sich in seiner Vorrede ausdrücklich als eine Fortsetzung dieses verlorenen »Nochmaligen Yotsugi«, dessen eigentümlichen Titel man leicht versteht, wenn man sich erinnert, daß das Ô-kagami auch Yotsugi Monogatari, und das Ima-kagami auch Shoku-Yotsugi »Fortgesetztes Y.« hieß. Bezüglich der Verfasserschaft und Abfassungszeit des »Ganz klaren Spiegels« leitet uns die Überlieferung wohl auf falsche Spuren. Sie schreibt ihn gewöhnlich dem Ichijō Fuyura (auch Tōra gesprochen; 1464—1514), einem Sohne des Ichijō Kanera zu, während man seit Ban Nobutomos Kritik der Ansicht geworden ist, und wohl mit Recht, daß das Werk gleich in den Anfang der Muromachi-Periode gehöre und sehr bald nach Go-Daigos Rückkehr in die Residenz von einem Parteigänger der Süd-Dynastie geschrieben sei. Wir werden es vielleicht für die Zeit zwischen 1340 und 1350 ansetzen können. Dann wäre auch nicht unmöglich, daß Nijō Yoshimoto (1320—1388), den einige für den Urheber halten, es verfaßt hätte. Es zeigt durchaus dieselben Eigenheiten wie seine Kap. 16 beschriebenen Vorbilder.

¹⁾ Vater des berühmten Porträtmalers Nobuzane, dessen im Probeauszug gedacht wird. — Die betreffende Lücke ist erst sehr viel später durch das 1779 erschienene Tsuki no Yukuë »Wohin ist der Mond gegangen?« der Frau Arakida Rei, des ersten weiblichen Historikers in Japan, ausgefüllt worden.

Nii-shima-mori »Die neuen Inselhüter.«¹⁾

•Die Regengüsse des fünften Monats (Juni!) fielen dieses Jahr mit weit kürzeren Pausen als sonst. Die Flüsse Fuji und Tenryū schwollen brausend an, daß kein noch so feuriges Ross darüber setzen konnte. Die Krieger [der Hōjō], die zum Angriff auf die Hauptstadt heranmarschierten, hatten unsäglich viel zu leiden. Dennoch hieß es, daß sie schliesslich doch näher kämen, und so setzten sich denn auch die kaiserlichen Truppen, etwa sechzigtausend Mann stark, in Bewegung. Sie wurden in zwei Abteilungen nach Uji und Seta abgeschickt. Wie die Leute schrien und schalten, ist unmöglich in Worten wiederzugeben. Die einen flüchteten sich tief in die Berge, die anderen suchten in fernen Provinzen Zuflucht. Alles war bekümmert und jammerte laut und schmerzlich. Auch der Herr (Go-Toba) wurde irre und wirre bei dem Gedanken, was daraus werden solle. Selbst die, welche sonst mutig schienen, waren jetzt, wo es galt, bestürzt und blaß und nicht im mindesten zuverlässig. Um den zehnten des sechsten Monats wurden die Truppen der kaiserlichen Partei besiegt, ohne erhebliche Kämpfe geliefert zu haben. Wie die Hochflut an die rauhe Küste heranwogt, so drangen Yasutoki und Tokifusa mit ihren wilden Haufen herein. Hoch und niedrig waren in äußerster Verlegenheit und wußten sich gar nicht zu helfen. Die beiden Generäle (Yasutoki und Tokifusa) übernahmen die Verwaltung und trafen ihre Mafsregeln, wie von Osten (Kamakura) befohlen worden war. Nach dem Beispiel der Hōgen-Periode sollten die [drei] abgedankten Kaiser aus der Hauptstadt verbannt werden. Es braucht wohl kaum erwähnt zu werden, daß die ehemaligen Kaiserinnen sich in Verzweiflung abhärmten. Der Hōnin (d. i. Go-Toba) wurde zur Versetzung nach der Insel Oki bestimmt und zunächst in einem erbärmlichen Wagen aus Bambusgeflecht am 6./7. nach dem Toba-Palast übergeführt. Zum letztenmal fuhr er heute durch die Hauptstadt, zum unendlichen Leidwesen aller. Er mochte bei sich überlegt haben, ob es wohl kein Mittel gäbe, ihm aus seiner Notlage herauszuhelfen. Aber umsonst. Am selben Tage liefs er sich den Kopf glatt scheren. Er war erst ein oder zwei Jahre über vierzig, also in einem Alter, wo ein solches Verfahren höchst bedauerlich ist. Er liefs den [Maler] Asomi Nobuzane zu sich kommen und sich von ihm abkonterfeien, um das Bild seiner Gemahlin in den Palast zu Shichijō zu senden.«

(Masu-Kagami).

Mehr als hundert Jahre früher entstanden, etwa gegen 1225, ist das Gukwan shō »Mit dummer Feder getroffene Auslese«, ein recht nützliches historisches Handbuch in sieben Bänden, welches die Tradition dem Bonzen Jichin († 1225) zuschreibt.

¹⁾ D. i. auf Inseln verbannte Kaiser. Episode aus dem Jahre 1221.

Die beiden ersten Bände enthalten einen chronologischen Bericht über die sämtlichen Kaiser von Jimmu bis Juntoku, und zwar tabulieren sie Namen der Kaiser, kaiserliche Blutslinien, Thronbesteigungen, Ernennungen der Kronprinzen, Gembuku-Zermonien, Haremsbestand, kaiserliche Kinder, Dauer der Regierungen, Tod der Fürsten; Regenten und Großvesiere, Kanzler, Änderungen der Ären, wichtige Begebenheiten. Band 3 bis 6, der Hauptteil, behandeln die bedeutenden Affären der Geschichte, beginnend mit den Taten der Mikado Chūai, Jingō, Ōjin; Blüte und Fall der Geschlechter, mit besonderer Berücksichtigung der Hōgen- und Heiji-Unruhen, der Gempei-Kämpfe, der Ermordung des Dichter-Shōguns Sanetomo, der Begebenheiten der Kamakura-Periode bis zur Abdankung Juntokus (1221). Band 7 ist ein Anhang, der über die geschichtliche Entwicklung der buddhistischen Lehren, über Tempel, Priestergesetze usw. berichtet. Der Verfasser war jedenfalls ein Mönch, und Jichins Anrechte scheinen mir ohne zwingende Gründe von einigen Späteren angezweifelt zu sein.

Das bekannteste, gerühmteste und einflußreichste Zasshi der nachklassischen Zeit ist aber das *Jinnō Shōtōki*¹⁾, »Geschichte der rechtmäßigen Nachfolge der göttlichen Monarchen« von Minamoto no Chikafusa (1293—1354). Chikafusa war der Sohn des Gon-Dainagon Moroshige und ist, da sein Haus Kitabatake oder Naka-no-in hieß, am besten unter dem Namen Kitabatake Chikafusa bekannt. Er trat unter Kaiser Hanazono (1308—1318) in den Hofdienst, wo er allmählich zu hohen Ämtern und Würden emporstieg, und war stets der treueste Parteigänger der Süd-Dynastie. Im Jahre 1330, da der ihm als Zögling anvertraute Prinz Yonaga starb, nahm er die Tonsur, kehrte aber auf allgemeines Verlangen in die Welt und zu seinen Ämtern zurück, als Go-Daigo 1333 von Oki zurückkam, und der Kaiserherrschaft noch einmal das Glück zu lächeln schien. In den nächsten Jahren stand er mitten im Tumult, bald hier, bald dort auf kriegesischen Expeditionen, und nach dem Tode Nittas und Kusunokis galt er als die einzige Säule des Staates. Obgleich in jenen unruhigen Zeiten mit Geschäften in Zivil- und Militärangelegenheiten überhäuft, fand er doch Muße genug, sein

¹⁾ Richtige Aussprachen sind auch *Jinkō-Seitōki* und allenfalls *Jingō-Shōtōki*, aber nicht *Jinkō-Shōtōki*.

Wissen immer mehr zu erweitern und zu vertiefen und eine ganze Reihe bedeutender Schriften zu schaffen.

Außer dem oben genannten Hauptwerke verfaßte er das zweibändige *Shokugenshō*, »Über den Ursprung der Ämter«, mehrere zum Shintoismus in Beziehung stehende Bücher, wie das *Nijūisssha-ki*, »Beschreibung von 21 Shintōschreinen« und das achtbändige, eine Sammlung schintoistischer Mythen (von der Schöpfung der Welt, dem Ursprung der Götter, der Herkunft des Ise-Tempels, der Übergabe der göttlichen Insignien usw.) enthaltende *Gengenshū* »Ursprung und Quellen«; ferner einen Kommentar zum *Kokinshū* und anderes. Seine Schriften verraten eine umfassende Gelehrsamkeit, klare Anschauungen und ein scharfes Urteil. Da er der erste japanische Schriftsteller ist, welcher sich bei seinen historischen Darstellungen in tiefergehende Argumentationen einläßt und eine Art Geschichtsphilosophie treibt, so hat man ihn in alter wie neuerer Zeit wohl beträchtlich höher eingeschätzt, als der absolute Wert seiner Ideen zu rechtfertigen scheint. Spätere Autoren hat er stark beeinflusst, z. B. Arai Hakuseki, in dessen *Tokushi Yoron*, »Urteilsentwicklung auf Grund geschichtlicher Lektüre«, und überhaupt hat er nicht wenig zur geistigen Befruchtung jener religiös-politischen Richtung beigetragen, welche in moderner Zeit die Wiederherstellung der unbeschränkten Kaiserherrschaft mit Erfolg anstrebte. Von seiner Wertschätzung auch auf feindlicher Seite zeugt es, daß man seitens der Norddynastie ihn allein mit einem ehrenvollen Rangtitel benannte, während man sonst allen Würdenträgern der nebenbuhlerischen Süddynastie ihre Amtswürden absprach.

Sein *Jinnō Shōtōki*, sechs Bände, zwischen 1340 und 1345 geschrieben, ist eine zusammenhängende Geschichte Japans vom Götterzeitalter bis auf den Kaiser Go-Murakami (seit 1339), in dessen Ära das Werk verfaßt wurde. Es ist eine Tendenzschrift, die den Zweck verfolgt, die alleinige Berechtigung der Süddynastie zur Herrschaft darzulegen, und verweilt deshalb besonders bei den Punkten, welche die Theorie unterstützen, z. B. bei den drei göttlichen Insignien (Spiegel, Schwert und Edelstein), die der Urahn von der Sonnengöttin erhalten haben soll, und dgl. Es wird viel vom Walten der Shintōgötter, von Schicksal und Vor-sehung geredet; die buddhistischen Ideen aber herrschen im Grunde vor, wie in einer Zeit, wo der buddhistische Gedanken-

kreis die Quelle aller Erkenntnis war, nicht anders zu erwarten stand. Sogar in die japanische Mythologie, welche den ersten Band füllt, ist die indische Schöpfungsgeschichte mit eingeflochten, und die Unstetigkeit, welche in der Durcheinanderwürfelung verschiedenartiger japanischer, indischer und chinesischer Vorstellungen liegt, scheint hier und sonst bei den meisten japanischen Autoren keine peinlichen Bedenken zu erregen. Band 2 bis 5 bringen eine ziemlich dürre Geschichte vom ersten Menschenkaiser Jimmu an bis zur Thronbesteigung Fushimis (1288), und Band 6 die Geschichte der Zeit, in der Chikafusa selbst lebte. Ich stimme Astons Urteil über diesen letzten Teil, von dem man eigentlich hohe Erwartungen hegen sollte, vollkommen bei. Aston sagt a. a. O. S. 166: »Der letzte Band ist eine Enttäuschung. Obgleich der Verfasser und seine Söhne an den Kämpfen und der Politik ihrer Tage hervorragenden Anteil genommen hatten, hat es Chikafusa nicht für angebracht gehalten, mehr als einen kurzen und kahlen Bericht über die Ereignisse, in denen er eine Hauptrolle spielte, zu geben. Der größte Teil dieses Bandes wird von Erörterungen über Regierungsgrundsätze eingenommen, die zwar zum Verständnis der Motive und Ideen der japanischen Staatsmänner unter dem alten Regime sehr notwendig sein mögen, aber für den europäischen Leser kein Interesse haben.«

Da für Chikafusa die alten Mythen nicht die naiven Schöpfungen eines erst an der Schwelle der Zivilisation stehenden Volkes, sondern harte Geschichtsfakta sind, so ist für ihn Japan ein göttliches Land, ein Ausnahmeland, das einzige Land, wo die Nachkommen der hehren Sonnengöttin in ununterbrochener Linie regieren, und mit dem es darum am besten bestellt ist. Die allgemeinen Betrachtungen über Staat, Gesellschaft, öffentliche und private Moral, Regierungsprinzipien und dgl. bewegen sich vielfach im Dunstkreis der chinesischen Politiker und Philosophen und zeigen daher nicht jene charakteristischen und für uns interessanteren Züge, welche wir da beobachten können, wo der Verfasser das Wesen spezifisch japanischer Erscheinungen erörtert. Ich werde daher von Stellen allgemeinen Raisonsnements absehen und nur einen Abschnitt wiedergeben, der sich mit dem Kindkaiser Kanenari beschäftigt, welcher 1221 nach Abdankung seines Vaters Juntoku im Alter von vier Jahren auf den Thron gehoben, nach einer Regierung von 70 Tagen aber durch die

Hōjō wieder abgesetzt wurde, 1234 starb und erst nach der Restauration 1869 als 85. Mikado mit dem posthumen Namen Kaiser Chūkyō eine Stelle in der offiziellen Kaiserliste erhielt.

Der abgesetzte Kaiser.

•Der abgesetzte Kaiser, Kanenari mit Namen, war der Kronprinz des Kaisers Juntoku. Seine Mutter war Higashi-Ichijōin Fujiwara no Mitsuko, eine Tochter des verstorbenen Premierministers und Regenten Yoshitsune. Seit dem Frühling des dritten Jahres Shōkyū (1221) hatte der letzte Kaiser gewisse Pläne und entsagte plötzlich dem Throne. Juntoku beabsichtigte die Führung des Krieges [gegen die Usurpatoren in Kamakura] ganz nach seinem eigenen Gutdünken zu leiten. Deshalb wohl trat er den Thron an den neuen Kaiser ab. Aber noch vor der Thronbesteigung schlug der Kriegsplan fehl, und der Kaiser flüchtete sich in die Villa des Ministers und Regenten Michi-ie, seines Onkels mütterlicherseits. Die drei heiligen Insignien ließ er im Kan-in-Palaste zurück. Siebenundsiebenzig Tage lang nach der Abtretung des Thrones [durch seinen Vater] hatte er zwar die heiligen Schätze inne, doch wird er nicht der Reihe der kaiserlichen Throninhaber zugerechnet, ein Fall, der dem des Kaisers Iitoyo analog ist. Ohne erst die Zeremonie des Gembuku¹⁾ vollzogen zu haben, starb er im Alter von siebzehn Jahren.

Wenn man über die Wirren der damaligen Zeit nachdenkt, so tritt einem die Befürchtung nahe, daß die Nachwelt darüber in Irrtum geraten möchte, und daß die Untertanen sich veranlaßt fühlen könnten, sich gegen die Obrigkeit aufzulehnen. Deshalb soll man sich den Zusammenhang der Dinge klar machen. Yoritomo's Verdienste standen bis dahin einzig da, doch ist es begreiflich, daß die Kaiser darüber in Unruhe gerieten, daß sie das ganze Reich in seinem alleinigen Besitze sahen. Dazu kommt noch, daß seine direkten Nachkommen ausstarben und seine Nonne gewordene Witwe und der Aftervasall [Hōjō] Yoshitoki die Regierung in die Hand nahmen. Um so weniger ist es zu mißbilligen, daß die Kaiser seine Nachfolger zu vertilgen und nach eigenem Belieben zu schalten und zu walten versuchten. Allein seit der Regierungszeit der Kaiser Shirakawa und Toba²⁾ hatte die kaiserliche Herrschaft immer mehr ihre frühere Herrlichkeit eingebüßt. Zur Zeit des Go-Shirakawa (1156—1158) kam es zur Gewalttat mit Waffen; tückische Vasallen verwirrten das Land, und das ganze Volk verfiel in die äußerste Misere. Yoritomo bemühte sich, die Ordnung wiederherzustellen. Der kaiserliche Hof erlangte zwar bei weitem

¹⁾ Großjährigkeitserklärung eines Jünglings im fünfzehnten Lebensjahre, bei der er seinen Mannes-Rufnamen bekam und zum erstenmal Mütze und Gewänder eines Erwachsenen trug.

²⁾ Ende des 11. und Anfang des 12. Jahrhunderts.

seinen alten Glanz nicht wieder, doch regte sich im Inneren des Palastes kein Staub mehr, und die Schultern des Volkes konnten sich ausruhen. Hoch und niedrig erfreute sich behaglich des Friedens, und Ost und West huldigte seinem wohltätigen Einflusse. Selbst als Sanetomo ums Leben kam, zeigte sich kein Empörer [gegen das Shōgunat]. Wie hätte man es auch, ohne eine segensreichere Regierung zu schaffen, zerstören dürfen? Wäre dies auch möglich gewesen, so würde doch weder das Volk sich behaglich gefühlt noch der Himmel seine Zustimmung gegeben haben. Das Heer eines regierenden Fürsten soll die Frevler bestrafen, aber nicht die Unschuldigen vernichten. Yoritomo gelangte zu einem hohen Posten und wurde mit dem Amt eines Shugo (Generalstatthalters) beehrt. Dies alles geschah jedoch auf hohen Befehl des Hō-ō (des Mönch gewordenen Kaisers Go-Shirakawa), und Yoritomo hatte sich somit keine Usurpation zuschulden kommen lassen. Seine Witwe waltete nach ihm, und Yoshitoki übte lange seine Machtvollkommenheit aus, aber niemand verweigerte den Gehorsam. Wer könnte hier irgend etwas von einer Schuld wahrnehmen? War es nicht ein Unrecht des Landesherrn, solche Leute aus nur teilweise zu rechtfertigenden Gründen wie Rebellen bestrafen zu wollen? Die Zeit war nicht zu vergleichen mit einer solchen, wo siegreiche Empörer sich aufspielten. Ohne Zweifel war das Unternehmen [der Exkaiser] ein verfrühter Versuch, und auf die Zustimmung des Himmels war nicht zu rechnen. Indessen ist es doch ein großer Frevel, wenn die Untertanen die Herrscher vergewaltigen, und am Ende wird sich doch alles dem wohltätigen Einflusse des Kaisers unterwerfen. Aber erst muß eine wahrhaft segensreiche Regierung die kaiserliche Macht und Würde unerschütterlich fest begründen und in den Besitz der Mittel versetzen, alle anderen überwältigen zu können. Dann erst sollte man mit einem Kriege vorgehen. Hätten [jene Exkaiser] sich von historischen Beispielen aus Kriegs- und Friedenszeiten warnen und nicht von ihrem Eigennutz leiten lassen, so würden sie bei der Entscheidung, ob man zu den Waffen greifen und Bogen und Pfeil in Bereitschaft setzen solle, sich nach dem Ratschlusse des Himmels und nach den Wünschen des Volkes gerichtet haben. Später wurde die Reihenfolge der Thronbesteigung wieder ins rechte Gleis gerückt, und in den Zeiten ihrer Nachkommen wendete sich das Glück wieder zugunsten der Vereinheitlichung des Staates [durch Abschaffung der Militärherrschaft in Kamakura unter Go-Daigo]. Ihre Absicht ist also doch nicht unerfüllt geblieben, aber es war zu bedauern, daß sie eine Zeitlang aus ihrer Machtsphäre gestürzt [und auf ferne Inseln verbannt] wurden.*

(Jinnō-Shōtōki.)

Chikafusa schreibt einen einfachen, gewandten und doch kräftigen Stil. Die Sprache seines Jinnō Shōtōki gilt als ein musterhaftes Beispiel des Wakan-Konkō-bun, des mit chinesischen Redewendungen verschmolzenen Japanisch.

Wir wollen an dieser Stelle einiger in der chinesischen Sprache abgefaßten Werke geschichtlichen Inhalts von mehr oder weniger tagebuchartigem Charakter Erwähnung tun, da wir einen besonderen Abschnitt für sie nicht erübrigen können. Sie sind gewöhnlich in dem verballhornten, barbarischen Chinesisch geschrieben, das wir eingangs Kap. 18 kurz gekennzeichnet haben, im sog. Kamakura-Chinesisch, das etwa mit unserem mittelalterlichen Mönchslatein auf eine Stufe gestellt werden kann. Die Gesetzgebung des Kaiserhofes sowohl als der Shogūnatsregierung jener Zeit ist in dieser sonderbaren Sprache geschrieben. Die Hauptquelle der Kamakura-Geschichte ist das *Azumakagami*, »Ost-Spiegel« oder »Ostland-Spiegel«, von einem unbekannten Verfasser, 52 Bände. Es enthält in Chronikenform die Geschichte der sechs Shōgūne seit Yoritomo einschließlic, von 1180 bis 1266, deckt also einen Zeitraum von 87 Jahren.

Ferner kommen noch besonders in Betracht das 68bändige *Gyokkai*, »Juwelen-Ozean« des Kwambaku Kanezane (1148 bis 1207) mit fortlaufenden, nur hier und da lückenhaften Tagesberichten über die Ereignisse vom 17./10. 1164 bis zum August 1200, und das schon Kap. 20 erwähnte Teikasche Tagebuch *Meigetsu-ki*, »Aufzeichnungen bei hellem Mondschein«, in 96 Heften, für die 56 Jahre von 1180—1235 (mit Lücken).

B. Sammelwerke von Geschichten und Anekdoten.

Das *Konjaku Monogatari* hat in der Kamakura-Periode zwei bemerkenswerte Nachfolger gehabt, das *Jikkin-shō* und das *Kokon Chomon-shū*¹⁾. Das letztere steht dem Vorbild insofern näher, als es wie dieses den Zwecken der Unterhaltung dienen und nur nebenbei belehren will, während das erstere einen ganz ausgesprochen didaktischen Charakter hat.

Das *Jikkin-shō*, »Auserlesene Materialien zu den zehn Lehren«, ist eine Sammlung von vorbildlichen Geschichten, die zum Guten ermahnen und vom Bösen abraten sollen. Das dreibändige Werk zerfällt in zehn Kapitel mit 250 Paragraphen. An der Spitze eines jeden der zehn Kapitel steht die »Lehre«, deren Verkörperung die Geschichten dienen sollen, nämlich: 1) Sei barmherzig; 2) Vermeide den Hochmut; 3) Verhöhne

¹⁾ Siehe S. 244.

niemand; 4) Ehre die, welche hochstehen; 5) Wähle deine Freunde gut aus; 6) Sei immer treu und loyal; 7) Überlege gründlich bei allen Dingen; 8) Ertrage alles mit Geduld; 9) Vermeide alles zweimalige zudringliche Bitten; 10) Strebe nach tüchtiger Ausbildung deiner Fähigkeiten. — Manche Erzählungen finden sich schon in früheren Werken. Im ganzen sind sie schlicht und verständlich geschrieben, da sie ja auch eigentlich für die Jugend bestimmt sind. In der Vorrede steht darüber: »Die Rede dieses Buches ist ganz japanisch und vermeidet nicht immer die Langweiligkeit, damit die Leute es leicht lesen können. Es kümmert sich nicht um die chinesische Schreibweise, sondern soll dem Ohr des Lesers¹⁾ sofort verständlich sein«. Als Verfasser nennt man bald Tachibana no Narishige, bald Sugawara no Tametoki, bald Hōjō Nagatoki, doch welcher von den Dreien, oder ob überhaupt einer von ihnen der Autor war, bleibt eine offene Frage. Dagegen ist die Zeit der Entstehung genau bekannt. Nach der Vorrede fällt sie in das vierte Jahr Kenchō, das ist 1251. Wir geben eine Probe aus dem letzten Abschnitt, welche als typisch für das etwas pedantische moralische Raisonement dieses Buches gelten kann.

Von der Notwendigkeit sich Fertigkeiten anzueignen.

•Jemand sagt: Von denen, die in einer Spezialistenfamilie geboren sind, gar nicht zu reden, müssen auch andere je nach den Umständen gewisse Fertigkeiten besitzen. Einesteils gibt es Leute, die zwar durch Geburt einen Anspruch auf ein gewisses Uji¹⁾ haben, aber wegen Mangels an den nötigen Fertigkeiten das betreffende Uji nicht erben können, andernteils gibt es solche, die zwar nicht in einer Spezialistenfamilie geboren sind, aber trotzdem infolge ihrer erworbenen Fertigkeiten zur Spezialität gelangen. Deshalb soll sich jeder einer

¹⁾ Der überkonzise, homonymenreiche chinesische Stil ist nämlich nur dann verständlich, wenn man die ideographischen Schriftzeichen vor Augen sieht, ist also nur für das Lesen, nicht für das Hören bestimmt. Reines Japanisch dagegen ist ohne ideographische Hilfsmittel durch seine Laute für das Ohr und durch phonetische Schreibweise für das Auge unmittelbar verständlich.

²⁾ Uji, Altfamilie, Geschlecht und Geschlechtsname. Der Beruf, sei es Hofdienst, Militärdienst, Gelehrten- und Künstlertum, Handwerk usw. war in Altjapan immer in der Familie erblich.

Fertigkeit befehligen, damit er entweder sein Uji erben oder es unabhängig zu einer Spezialität bringen könne. Wenn die Leute nur so beisammen sind, so macht sich kein besonderer Unterschied zwischen ihnen bemerkbar; wenn sie aber zur Ausübung irgendeiner Kunstfertigkeit aufgefordert werden und einer sich vor allen andern auszeichnet, sei es auch nur in einem uns allen geläufigen Spiele, so springt der große Unterschied in die Augen und flößt Bewunderung ein. Männer von Rang und von feinem Exterieur werden von unansehnlichen Kunstfertigen in den Schatten gestellt. Zum Vergleich mag das folgende dienen: Immergrüne Bäume mitten unter blühenden Bäumen sehen über die Mäsen matt aus; aber wenn die Frühlingstage vorüber sind und der Sturm einmal verheerend dahingebraust ist, so bleibt bloß das Grüne übrig, dagegen nicht die geringste Spur von der vergänglichen Farbenpracht. Pfirsich- und Pflaumenbäume prangen nur flüchtig, Kiefernabäume aber bleiben tausend Jahre ohne Veränderung. Hat man einen Mann allein vor sich, der zwar ein schönes Äußere, doch keine Fertigkeiten besitzt, so pflegt man schon über ihn hinweg unwillkürlich an befähigte Leute zu denken; um so mehr erst, wenn jener neben einen Kunstfertigen zu stehen kommt! Noch viel auffälliger wird die Sache, wenn zwei Personen nebeneinander stehen, die zwar ihrem Äußeren nach sich kaum unterscheiden, von denen aber der eine sich einer Kunstfertigkeit rühmen darf, dagegen der andere nicht. Es scheint im Laufe der weltlichen Dinge zu liegen, daß mit der Zeit alles schlechter wird. Auch in den fachmäßigen Fertigkeiten sind die Väter gewöhnlich unübertroffen. Es kommt sehr selten vor, daß der Schüler den Lehrer übertrifft. Trotz alledem ist es bedauerlich, wenn der erbliche Beruf der Vorfahren von ihren Nachkommen nicht in herkömmlicher Weise fortgesetzt wird.*

(Jikkinshō X).

Das Kokon Chomon-shū, »Sammlung bekannter Geschichten aus Altertum und Gegenwart«, ist im Jahre 1253 von einem gewissen Tachibana no Narisue verfaßt worden, über den wir nichts Genaueres wissen, als daß er in Malerei und Musik bewandert gewesen sein soll. Die 20 Bände, aus welchen es besteht, sind in 30 Abschnitte eingeteilt mit Überschriften: Götter, Buddhalehre, Verwaltungssystem, öffentliche Angelegenheiten, Litteratur, Lieder, Musik und Tanz, Pietät und Liebe, Unzucht, Bogenschießen, Diebereien, Streit und Zank, Schmausereien, Pflanzen, Tiere usw. Alle diese Gegenstände sind in entsprechenden Geschichten verschiedenen Umfanges behandelt, und da, wie schon bemerkt wurde, der didaktische Charakter des moralisierenden Jikkinshō fehlt, so kommen auch unmoralische Dinge zur Sprache. Das Kapitel Unzucht fängt bezeichnenderweise mit der kleinen

Anekdote an, welche erzählt, wie das göttliche Urpaar Izanagi und Izanami die Methode des ehelichen Verkehrs erlernt.

Ungefähr derselben Zeit gehören noch ein paar andere Werke an, in denen allerhand Geschichtchen und Notizen gesammelt sind, und die hier kurz erwähnt werden sollen.

Das Kojidan, »Über Sachen und Vorgänge in alter Zeit«, berichtet über Vorgänge hauptsächlich aus der Nara- und Heian-Zeit und über einiges aus dem Anfang der Kamakura-Periode. Die sechs Bände sind überschrieben mit den Titeln: Kaiserlicher Hof und kaiserlicher Harem (darunter Angaben über Zeremonien, Zeichen und Wunder, Gründe, aus denen gewisse Leute Bonzen wurden, Schneefall im Sommer u. dgl. Seltsamkeiten), Untertanentreue, Priesterwandel, Helden, Shintōschreine und Buddha-tempel, Wohnungen und allerlei (Pferderennen, Ringkämpfe, Bogenschießen, Heilkunst, Musikinstrumente usw.) und bringen einige Hunderte von Artikeln. Darunter sind Geschichten wie: die Neigung der Kaiserin Kōken (Nara-Zeit) zu ihrem Günstling, dem ehrgeizigen Bonzen Dōkyō; Narihira raubt die Nijō no Kisaki (vgl. diese Geschichte oben im Ise Monogatari S. 171 f.); Mihaka-dono bestellt die Freudendirne Ko-Kwannon zu sich; Ono no Kudaijins Liebe zur Freudendirne Kōro; wie Sei-Shōnagon, nachdem sie ins Elend gesunken war, sagte: »Will niemand die Gebeine eines schnellen Rosses kaufen?« (Anspielung auf eine chinesische Anekdote). Zu den aus jüngster Zeit berichteten Vorgängen gehören die Ermordung von Hatakeyama Shigetada und Inage (1204) und das außerordentliche Kagura-Spiel des Jahres 1210, und es ist deshalb wahrscheinlich, daß das Buch im zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts entstanden ist. Die Aufzeichnungen sind etwa zur Hälfte japanisch mit chinesischen Lehnwörtern, zur anderen Hälfte chinesisch geschrieben, nüchtern und lakonisch. Wenigstens vom litterarischen Standpunkte betrachtet, kann man dergleichen Sammelsurien keinen Wert beimessen.¹

Von dem ursprünglich 27bändigen Ima Monogatari, »M. der Jetztzeit«, des Dichters und Malers Fujiwara no Nobuzane (s. oben) ist nur ein einziger Band erhalten geblieben, der in etwa 50 Paragraphen von Waka, Renga, von einer geträumten Höllenfahrt der Murasaki Shikibu usw. handelt. Nobuzane, dessen Porträt des zeitgenössischen Kaisers Go-Toba sehr treu

gewesen sein soll, und der auch Porträts von Hitomaro, den 36 Dichterheiligen usw. gemalt hat, starb 1265 im 89. Lebensjahre.

C. Belletristik der Kamakura-Zeit: Monogatari, Sōshi und E-maki-mono.

War die Novellistik der Heian-Zeit, die Monogatari-Litteratur, schon im 11. und 12. Jahrhundert von der Höhe, die sie gegen 1000 n. Chr. erreicht hatte, allmählich herabgesunken, so verlor sie in der nachklassischen Zeit noch mehr an innerem Werte, nachdem die höfischen Kreise, in denen sie ihre Wurzeln hatte, von den Kriegern in die Ecke gedrückt worden waren und gleicherweise an Macht, Einfluß, Wohlstand und zeitgemäßer Bildung Einbuße erlitten hatten. In der Kamakura- und Muromachi-Periode können sich auch die besten Novellen der altertümlichen klassischen Kompositionsweise mit den eigentlichen Erzeugnissen der neuen Zeit, den romantischen Kriegshistorien, nicht messen; mit diesen verglichen, erscheinen sie matt und schal. Sie sind die Nachläufer einer überlebten früheren litterarischen und kulturellen Periode, nicht, wie schon bemerkt wurde, der Ausdruck des Geistes der Abfassungszeit, wenn wir von vereinzelten moderneren Bestandteilen absehen.

Die Novellen und Novelletten dieser Zeit bezeichnet man wie die früheren als Monogatari, teilweise auch als Sōshi, worunter wir einfach ein »Bändchen« oder »Heft« zu verstehen haben, aus einem langen, ziemlich schmalen Streifen bestehend, der längsweise zusammengerollt wurde. Nach Angaben in Werken wie dem Fūyō-waka-shū (erschienen 1271, es sind darin die Uta aus den bis dahin vorhandenen Novellen zusammengestellt; 18 Bde.) zu urteilen, sind in der Kamakura-Periode gar nicht wenige Monogatari erschienen; die meisten sind aber verloren gegangen und nur noch dem Namen nach bekannt. In manchen Fällen hat es sich auch herausgestellt, daß einem alten Titel ein später abgefaßtes Werk untergeschoben wurde, z. B. beim Waka-kusa und Iwaya, welche in Wirklichkeit der Muromachi-Periode, und beim Uki-kumo und Azuma, welche sogar erst der Tokugawa-Periode angehören. Verfasser und genauere Entstehungszeit sind gewöhnlich unbekannt.

Infolge des bedeutenden Aufschwunges der Malerei seit dem 11. Jahrhundert kommt von da an noch ein neues Element für die Novellenschriftstellerei in Betracht: die Illustration durch farbige Bilder. Die Vertreter der Yamato- oder Tosa-Schule haben sich in dieser Hinsicht mit ihren ausdrucksvollen, realistischen Darstellungen, welche Gegenstände, Kostüme, Sitten und Gebräuche möglichst getreu im Bilde wiederzuspiegeln streben, das Hauptverdienst erworben. Allerdings zum Nachteil des Litteraturwerkes, denn die Aufmerksamkeit richtete sich bald fast ausschließlich auf die Bilder, und die Texte, die deshalb eine untergeordnete Rolle zu spielen begannen, wurden meist ohne künstlerische Sorgfalt zusammengeschrieben. Wir sehen hier das Wort vom Bild in ähnlicher Weise in den Hintergrund gedrängt, wie später bei uns in der Oper das Wort von den Tönen. Solche Erzählungen mit Bildern oder Bilder mit Erzählungen nennt man E-maki-mono, »Bilderrollenstücke«. Es sind deren bis in die neuere Zeit hinein eine sehr große Menge entstanden, und viele haben ihren Weg nach Europa und Amerika gefunden.

Die im folgenden besprochenen Monogatari und Sōshi bilden ungefähr den Bestand der mit einiger Sicherheit in die Kamakura-Periode zu verweisenden Erzeugnisse. Die beiden ersten sollen auf wirkliche Begebnisse gegründet sein; der Rest behandelt frei erfundene Stoffe.

Im *Naruto Chūjō*¹⁾ Monogatari wird die leidenschaftliche Liebe des Kaisers Go-Saga zu einer verheirateten Frau, dem Eheweib eines Shōshō, geschildert. Der mitleidfühlende Shōshō gewinnt es über sich, dem anderen sein Weib abzutreten, das nun öfters vor den Kaiser zur Privataudienz befohlen wird. Der selbstlose Shōshō geht dabei nicht leer aus: er erhält als besondere Gnade den Titel Chūjō von Naruto, womit er seine besudelte Ehre überkleistern kann. Die Geschichte kann jedenfalls nicht vor 1273, dem Todesjahre Go-Sagas, erschienen sein.

Das *Boro-boro no Sōshi*, verfaßt vom Bischof Myō-e, der 1232 im sechzigsten Lebensjahre starb, ist eine spezifisch buddhistische Novelle. Sie erzählt von einer alten Ölverkäuferin,

¹⁾ Chūjō und das gleich folgende Shōshō sind militärische Ränge und entsprechen in modernen Verhältnissen unserem Generalleutnant und Generalmajor.

die sich nie vor Abend vor den Leuten sehen liefs und deshalb »Frau Abend« genannt wurde, und von ihren zwei Söhnen Kokū-bō und Renge-bō. Nach dem Tode ihrer Mutter werden die beiden fahrende Bettelmönche — Komusō, die als Bettler und Spielleute umherziehen, das Gesicht von einem großen Binsenhut verborgen — und ziehen auf die Wanderschaft. Hierauf nimmt der Titel Bezug, denn Boro ist ein älterer Name für die Komusō, die man auch später noch Boronji nennt. Als Kern des Werkes sind die Disputationen der beiden »Lumpaci« miteinander zu betrachten, in denen reichlich aus buddhistischen Sutras zitiert wird. Diese Erzählung mit ihrem dem Leben entnommenen Stoff und ihrer religiösen Tendenz steht von den übrigen Monogatari einigermaßen ab und kann schon als ein echtes Kind der Kamakura-Periode betrachtet werden.

An Toshikages Geschichte im Utsubo Monogatari (s. S. 185) erinnert in manchen Zügen das Matura-no-miya Monogatari, »der Schrein von Matura«. Benkun, der durch seine Talente und Kenntnisse der Etikette ausgezeichnete Sohn eines adligen hohen Staatsbeamten wird als Vizegesandter nach China geschickt. Die über seinen Fortgang traurige Mutter begleitet ihn bis nach Matura in der Provinz Hizen, stiftet daselbst einen Schrein und wartet dort auf seine Rückkehr. Benkun wird in China der Vertraute des Kaisers und kommt durch Vermittlung eines Sennin (Zauberer) in intime Beziehungen zu der Prinzessin Biyō, von der er eine wunderbare Kotomelodie lernt. Da die Prinzessin und bald darauf der Kaiser starben, und der Kronprinz noch minderjährig ist, reißt der Minister En-ō im Bunde mit dem hünenhaften U-Bunkai die Gewalt an sich. Kaiserin und Kronprinz entfliehen aus der Residenz; Benkun allein, dessen Körper zehn Gestalten annehmen kann, tritt unter dem Schutze der Götter und Buddhas den Empörern entgegen und vernichtet sie. Als Triumphator zieht er in die Residenz ein. Obwohl er Sehnsucht nach der Heimat empfindet, hält ihn die Erinnerung an die Prinzessin, die ihm im Traume erscheint, eine Zeitlang fest. Endlich kehrt er aber mit Reliquien der Prinzessin nach Matura zurück, und ihr kostbares Koto-Instrument fliegt ihm auf den Wolken nach. — Man hat auf die Hauptpersonen die buddhistische Lehre vom Urbild und der Metamorphose angewandt und in U-Bunkai einen verwandelten Asura gesehen, während

Benkun eigentlich der Gott von Sumiyoshi gewesen sein soll, den man volkstümlich wieder mit Buddha identifizierte.

Das beste Monogatari der Kamakura-Periode, das einen Vergleich mit den Novellen der Heian-Zeit nicht zu scheuen braucht, ist das *Koke-goromo*, »Moos-Kleid«, 2 Bde., welches vor 1271 entstanden sein muß, da das *Fūyōshū* einige Lieder daraus zitiert. Ein Udaishō (Kommandeur einer Abteilung der Kaiserl. Garde), Sohn eines Großveziers, liebt seine Cousine und nimmt sie zur Frau. Nachdem sie ihm bereits einen Knaben und ein Mädchen geboren hat, bietet der Kaiser Reizei dem Udaishō seine eigene Tochter zur Gemahlin an, eine Gnade, die nicht ausgeschlagen werden konnte. Vor Kummer darüber wird die Frau krank und stirbt; der untröstliche Udaishō verschwindet aus der Residenz und verbringt sein ferneres Leben als Einsiedler beim Flecken Yokogawa. Außer diesen Hauptpersonen spielen noch viele andere Personen mit, aber in untergeordneter Rolle. Das Herzeleid des Udaishō und seiner Frau ist in rührender Weise geschildert. Der Titel deutet auf den Ausgang der Erzählung hin: unter dem »Mooskleid« ist die grobe Einsiedlerkutte zu verstehen, von der es nach buddhistischer Anschauung heißt, daß sie wertvoller sei als Seide und Brokat.

Gleichfalls vor 1271 entstanden und in der Schreibweise den Novellen der Heian-Zeit ähnlich sind das *Kaze ni tsurenaki*¹⁾ Monogatari, »Hartherzig im Wind«, das nur als Bruchstück erhalten ist, und das *Iwa-shimizu Monogatari*. Beim letzteren sind in den alten Stil viele moderne Wörter eingemischt. Der Inhalt hat für uns wenig Interesse; es sind die altbekannten Schilderungen aus dem sozialen Leben der höheren Klassen ohne irgendwelche neue Motive. So haben wir im *Iwa-shimizu* einen Sadaijin, der eine kaiserliche Prinzessin freit, aber ein Liebesverhältnis mit einer andern Dame unterhält. Eifersucht der Frau, Flucht der schwangeren Konkubine erst zu der obligaten Amme, dann zu ihrer älteren Schwester; Geburt eines Mädchens, wobei die Wöchnerin stirbt. Das Mädchen wird vom Sohn der älteren Schwester, Iyo no Kami, unterhalten; von ihrem Halbbruder, dem ehelichen Sohn des Sadaijin, aufgefunden, wird sie ins väterliche Haus gebracht, verkehrt aber intim mit Iyo no Kami,

¹⁾ Die Phrase ist einem Uta entnommen.

infolgedessen sie nicht mehr in den Palastdienst¹⁾ aufgenommen werden kann. Hierauf ihre Verheiratung mit einem Dritten, Raub durch den Kronprinzen, dessen Konkubine sie wird, Eintritt des trauernden Geliebten ins Kloster Zenkō-ji in Shinano. Iwa-shimizu, »Felsenquell«, im Titel ist der Name eines in der Erzählung vorkommenden Hachiman-Tempels.

Gegen Ende der Periode hat ein unbekannter Verfasser, angeblich ein Insasse des Klosters Seson-ji, es unternommen, das Genji Monogatari resp. die Geschichte des Prinzen Kaoru und der schönen Ukifune fortzusetzen. Unbefriedigt mit dem Ausgang der Handlung und dem Geschick der Ukifune (s. S. 214) habe der Verfasser, so sagt die Vorrede, bei den Leuten des Dorfes Ono Nachforschungen angestellt und darauf eine Fortsetzung des letzten Kapitels (Kap. 54, Schwebelücke im Traum) geschrieben. Das kleine Bändchen, das unter dem Titel Yamaji no Tsuyu, »Tau auf Bergpfaden«, erschien, zeigt keine besonderen Verdienste und war ein überflüssiger Zusatz.

Von den E-maki-mono der Kamakura-Zeit sind wenige erhalten. Das älteste und deshalb bemerkenswerteste unter ihnen ist das Jigoku-zōshi, »Höllenbuch«, das wir in zwei Bilder-serien besitzen: die eine schlechthin Jigoku-zōshi, die andre Bessho-e, Illustrationen zu besonderen Lokalitäten (d. i. der Hölle), genannt. Das Buch handelt in zehn Kapiteln von den Dingen in der Hölle, zur Belehrung und Warnung von Geistlichen und Laien, wie unser mittelalterliches Faustbuch. Die Bilder sind von Kasuga Mitsunaga, einem vornehmen Adligen, gemalt, der gegen Ende der Heian- und Anfang der Kamakura-Zeit lebte und als der beste des Malerdreigestirns, der sog. »Drei Tosa-Pinsel«, betrachtet wird. Der Verfasser des litterarisch unbedeutenden Textes ist nicht bekannt, war aber wohl ein Mitsunaga nahestehender Mann aus den Hofkreisen. Eine Überlieferung bezeichnet den Mönch Jakuren-hōshi (gest. 1202) als Autor. Die folgenden beiden Proben werden kennzeichnen, wie der Text sich an die Bilder anschmiegt.

Hagi-niku-jigoku, »Die Fleisch-Abreißungs-Hölle«.

»Es gibt eine Hölle zwischen den Tekkokusan (Bergen des Eisenlandes), welche »Fleischabreißung« heisst. Die Lebewesen in dieser

¹⁾ Nur Jungfrauen fanden Aufnahme.

Hölle waren ursprünglich Menschen. Aber zur Zeit, als die Buddha-lehre zu ihnen kam und sie Biku '(Gläubige) wurden, achteten sie der reinen Ermahnungen Tathāgata's nicht, sondern töteten Tiere ohne Erbarmen und rissen ihnen die Felle ab. Deshalb sind sie hier herein gefallen. Hier sieht man die höllischen Kerkermeister, die den armen Sündern die Haut abziehen. Obwohl die Sünder vor Schmerzen laut schreien, gibt es kein Erbarmen für sie, und ihre Qualen sind unsagbar.*

Shōki¹⁾.

Im Lande Zembushū (d. i. in der Menschenwelt) gibt es ein Wesen, Shōki genannt, das hascht alle die Pestilenz verbreitenden Dämonen und reißt ihnen die Augen aus, zerreißt ihnen die Leiber und wirft sie fort. Deshalb klebt man zu Neujahr, um den Frieden des Hauses zu bewahren, ein Papier mit dem Bildnis des Shōki an die Türen²⁾.*

D. Die volkstümliche Erzähllitteratur der Muromachi-Zeit. Die Otogi-zōshi.

Im ersten halben Jahrhundert der Muromachi-Periode scheint die Erzähllitteratur am meisten darniedergelegen zu haben, so daß wir kaum wissen, ob von den erhaltenen Werken dieser Gattung irgend eins für diese Zeit anzusetzen ist. Aber schon von gegen 1400 an bemerken wir wieder ein lebhafteres Interesse dafür erwachen, und wenn wir alles zusammenfassen, was im 15. und 16. Jahrhundert geschaffen worden ist, so können wir diese Zeit keineswegs, wie es gewöhnlich geschieht, ein so dunkles und unfruchtbares Zeitalter nennen. Wir dürfen dieser Zeit sogar auch eine beträchtliche litteraturgeschichtliche Bedeutung beimessen, insofern sie den Übergang von der durch einzelne Gesellschaftsklassen monopolisierten Litteratur zur allgemeinen Volkslitteratur bildet. Noch in der Kamakura-Periode lag die Belletristik größtenteils in den Händen der Hofleute, jetzt aber, wo die kräftige Förderung der Litteratur durch den kaiserlichen Hof aufgehört hatte, nahmen die unteren Schichten des

¹⁾ Chinesisch Chung-K'uei, ein vergöttlichtes sagenhaftes Wesen, das einem chinesischen Kaiser im Traum erschien und ihm versprach, sein Reich von Dämonen und Geistern zu säubern. Gewöhnlich als martialischer alter Gesell in Lumpen, mit einem Schwert in der Hand, nebst ängstlich flüchtenden Teufeln dargestellt; besonders häufig als Dekoration auf japanischen Schwertzieraten.

²⁾ Chinesische Sitte.

Volkes wachsenden Anteil an der Produktion, und die Höflinge traten allmählich ganz in den Hintergrund. Selbstverständlich hat dieser Umschwung auf Sprache und Stil einen sehr großen Einfluß ausgeübt, denn er führte zum vollständigen Bruch mit dem bisher gültigen Abkommen. In stilistischer Hinsicht sind die Erzählungen der Muromachi-Periode sehr schlicht und einfach, ja oft geradezu ungeschickte, stilllose Machwerke. Den sprachlichen Grundstock bildet die mittelalterliche japanische Litteratursprache, jedoch mit zahlreichen Wendungen aus der modernen Sprache versetzt, so daß sie auch für weniger Gebildete leicht verständlich wurde. Seit Mitte des 15. Jahrhunderts kommen im Gegensatz zu den weitschweifigen Sätzen des älteren Stils kürzere Sätze auf, und die Verfasser gewinnen eine Vorliebe dafür, in die Prosa rhythmische Stellen im Wechselmaß von sieben und fünf Silben einzustreuen, was wir schon beim Heike Monogatari und noch mehr beim Taiheiki zu beobachten Gelegenheit hatten, und was natürlich auf den vorbildlichen Einfluß, den diese Werke ausübten, zurückzuführen ist. Die späteren Novellisten, z. B. Bakin, sind in dieser Beziehung hinwiederum von den Muromachi-Erzählungen beeinflusst worden. Die ziemlich häufig aufgenommenen Uta sind wertlos. Die Texte sollen nicht bloß zur Lektüre, sondern in erster Linie zum rezitatorisch-gesanglichen Vortrag, wobei mit einem Fächer der Takt geschlagen wurde, bestimmt gewesen sein. Was den Inhalt anbetrifft, so erweiterte sich der Stoffkreis bedeutend, indem Mythen, Sagen, buddhistische Traditionen, Alltagsergebnisse usw. zur litterarischen Darstellung gelangten. Ein guter Teil ist didaktisch, humoristisch oder satirisch.

Wohl zu beachten ist, daß in dieser Zeit die chinesische Kultur im weitesten Sinne durch Vermittlung der buddhistischen Mönche wieder größeren Einfluß ausübte. Besonders seitdem die Zen-Sekte zur Blüte gelangt war, waren zahlreiche japanische Bonzen nach China gegangen und chinesische Mönche nach Japan gekommen und hatten sich in vielen Fällen nationalisieren lassen. Die solcherweise vermittelte Kultur war die der Sung- (960—1280) und Yuen- (Mongolen, 1206—1368) Dynastien. Auch als es in der allgemeinen Verwirrung des Landes mit den klassischen chinesischen Kenntnissen auf die Neige ging, als selbst die Gelehrten des Hofes nur noch die ›Vier Bücher‹,

aber nicht mehr die »fünf kanonischen Schriften« zu verstehen vermochten, und gründlichere Gelehrsamkeit nur bei Mönchen der sog. fünf Kirchen (Go-san in Kyōto, nämlich die Klöster Tenryū-ji, Shōkoku-ji, Kennin-ji, Tōfuku-ji und Manju-ji) noch zu finden war, dauerte die Einwirkung Chinas auf Litteratur, Kunst und Kunsthandwerk Japans fort. Wir werden bei Besprechung der Yōkyoku noch einmal darauf zurückzukommen haben.

Die Erzählungen auch dieser Zeit bezeichnen sich im Titel gewöhnlich als Monogatari oder Sōshi. Als zusammenfassender Gattungsname für sie ist der Terminus Otogi-zōshi¹⁾, »Unterhaltungsbücher«, in Aufnahme gekommen. Die wichtigste und älteste Sammlung von 23 Erzählungen trägt denselben Titel Otogi-zōshi; sie wurde in neuester Zeit durch die Sammlung Shimpun Otogi-zōshi, »Neuverfaßtes O.«, ergänzt²⁾. Die darin gesammelten Stücke sind zwar litterarisch zum Teil ohne Wert, aber für die Kenntnis des japanischen Folklore nicht hoch genug zu veranschlagen.

Wir finden da allerlei Arten von Geschichten, aus denen wir zunächst hervorheben Erzählungen in herkömmlicher Manier, besonders Liebesgeschichten, z. B. Hachi-katsugi, »Die Napfträgerin«, Saru Genji no Sōshi, »Affen-Genji«, im ganzen etwa anderthalb Dutzend Stücke. Sodann haben wir ein halbes Hundert von Mythen, Sagen und Märchen, worunter viele Tier-sagen und von buddhistischen Ideen beeinflusste Geschichten, z. B. Tsuchi-gumo-Zōshi, »Die Erdspinne«; Urashima-tarō, Shuten-doji, Yokobue no Sōshi; Mushi-Uta-awase, »U. der Insekten«; Tori-Uta-awase, »U. der Vögel«; Kitsune no Sōshi, »Das Fuchsbuch«; Kobata-gitsune; Mono-gusa-tarō, »Der Faulpelz«; Bonten-koku, »Brahma-Land«; Tengu no Sōshi, »Die Bergkobelde«; Bishamon no Honji, »Urform des Gottes Bishamon (Vaiçramana)« usw.

Unter den Erzählungen, in welchen die Liebe eine Rolle spielt, ist die »Vom Mädchen mit dem Napf auf dem Kopfe«, Hachi-katsugi, eine der hübschesten und bekanntesten. Nahe

¹⁾ Otogi Belustigung, Kurzweil; auch eine Person, die vornehmen Leuten die Langweile vertreibt.

²⁾ Erstere Sammlung wurde in der Tokugawa-Zeit zusammengestellt; letztere, 20 Erzählungen enthaltend, von Prof. Hagino vor wenigen Jahren.

bei Katano in der Provinz Kawachi lebte ein reicher, vornehmer, feiner Mann namens Bitchū no Kami (Titel) Sanetaka. Da er kinderlos war, betete er im Tempel zu Hatsuse und bekam zu seiner großen Freude eine Tochter. Aus irgendeinem Grunde¹⁾ liefs er sie einen das Gesicht beschattenden Holznapf über den Kopf stülpen. Als Hachi-katsugi (Napfträgerin) dreizehn Jahre alt war, starb die Mutter, und es stellte sich heraus, daß der Napf nicht wieder zu entfernen war. Sanetaka heiratete wieder, aber die Stiefmutter haßte das Mädchen, verleumdete es fortwährend, und sogar die frommen Besuche des Mädchens beim Grabe der verstorbenen Mutter verdrehte sie ins Gegenteil und behauptete, es äußere Verwünschungen über Eltern und Geschwister. So bewog sie endlich ihren Mann, Hachi-katsugi aus dem Hause zu jagen. Da Hachi-katsugi nicht wufste, wohin sich wenden, stürzte sie sich in ein tiefes Wasser, doch der Napf verhinderte das Ertrinken. Nun irrte sie von Ort zu Ort, überall von den Dorfbuben verspottet. Da erbarmte sich ihrer der Präfekt der Provinz Kawachi und nahm sie als Magd in sein Haus auf. Hier mußte sie allerhand ungewohnte niedere Arbeiten verrichten (s. die Textprobe). Aber nicht lange dauerte es, da kam des Präfekten vierter Sohn, Saishō, ins Haus zurück, bemerkte die Schönheit des Mädchens, und beide verliebten sich ineinander. Als die Eltern davon vernahmen, veranstalteten sie einen Frauen-Wettbewerb²⁾ für ihren vierten Sohn in der Absicht, Hachi-katsugi mit ihrem unförmigen Kopfputz zu beschämen und aus dem Hause zu drängen. Schon faßte deshalb Saishō den Plan, mit der Geliebten durchzugehen, als gerade in diesem Augenblick der widerspenstige Napf von selbst abfiel, die Jungfrau schön wie eine Apsarose sichtbar wurde und zudem aus dem zerbrochenen Napfe viele Kostbarkeiten hervorkamen, welche Hachi-katsugi im Wettbewerb zum Geschenk darbot. Die drei anderen Mitbewerberinnen konnten sich an Schönheit, Geschicklichkeit im Kotospiel und Liederdichten nicht mit Hachi-katsugi

¹⁾ In späteren Fassungen ist es die sterbende Mutter, welche dem Mädchen den Napf aufsetzt, damit die lüsternen Männer ihre Schönheit nicht sehen und sie nicht verführen. Vgl. auch Braun, Japanische Märchen und Sagen, S. 74, wo eine jüngere, sehr verkürzte Form der Geschichte gegeben ist.

²⁾ Tsuma-kurabe, eine Sitte jener Zeit.

messen. So willigte denn der Vater in die Heirat ein und gab dem Saishō sogar gröfsere Besitztümer als den anderen Söhnen. Viele Kinder mehrten das Glück. Die böse, geizige Stiefmutter aber wurde von der Strafe ereilt. Sie verfiel in Armut und wurde obendrein von ihrem Manne Sanetaka verlassen, der sich nach der verstossenen Tochter sehnte und nach Hatsuse ging, um von den Göttern ein Wiedersehen zu erflehen. Nun war Saishō gerade mit drei Provinzen belehnt worden und machte deshalb eine Dankwallfahrt nach Hatsuse. Die beiden Männer treffen sich dort und werden Freunde. — Ich zitiere eine Stelle aus der Mitte.

•Der Präfekt fragte sie: „Wohin willst du, Hachi-katsugi?“ — „Ich weifs es selber nicht, wohin ich gehen soll. Getrennt von der Mutter und endlich mit so einem unförmlichen Ding behaftet, werde ich von jedem, der mich trifft, verabscheut und gemieden, und keiner hat mit mir Mitleid.“ Der Präfekt meinte: „Etwas Wunderbares an sich haben, ist auch nicht übel.“ Auf seine Worte hin blieb sie bei ihm. „Nun sage mir, worin bist du geschickt?“ fragte jener. — „In nichts Besonderem. Als ich noch unter der Pflege meiner Mutter stand, spielte ich die Musikinstrumente Koto, Biwa, Wagon und Shō und las das Kokinshū, Manyōshū, Ise Monogatari, acht Rollen des Hoke-kyō und andere buddhistische Sutra. Sonst besitze ich kein Geschick.“ — „Wenn sie kein Geschick hat, so mag sie in der Badestube dienen!“

Des Dienstes ungewohnt, wie sie war, mußte sie sich doch in die Umstände schicken und machte Feuer in der Badestube. Alle verlachten, neckten und verspotteten sie, aber keiner hatte Mitleid mit ihr. Tag und Nacht hiefs es: „Hachi-katsugi, die Herrschaften wollen baden!“ Vor Tagesanbruch, ja noch tief in der Nacht wurde das arme Mädchen aufgeweckt und sah wie ein dünnes Bambusröhrchen aus, welches von der Schneelast gebeugt tief darniederlag. Wehmütig brütend über ihr trauriges Geschick und dem vom brennenden Reisholz aufsteigenden Dampfe nachschauend, machte sie die andern darauf aufmerksam, dafs das Bad fertig sei. Abends wurde ihr befohlen: „Hachi-katsugi, koche das Wasser zum Fußbad!“ Kummervoll richtete sie sich auf, holte das wüst umherliegende Reisholz zusammen und improvisierte das folgende Gedicht: „Sollte mein qualbeladener Körper vor Kummer wie zum Verbrennen gebrochenes Reisholz brennen und dann erlöschen?“ So vor sich hinschauend, dachte sie bei sich: „Was habe ich in einem früheren Leben getan, dafs ich zur Buße in solch einer elenden Welt wiedergeboren bin, und wie lange soll ich noch dieses sorgenvolle Leben fristen? Sogar im Traum bin ich nicht von Sorgen frei und sehne mich nach der Kindheit zurück. Meine Brust brennt wie der Berg [Fuji] in Suruga und meine Ärmel sind naß, als wären sie von der Flut von Kiyomi-ga-seki benetzt. Wie lange soll

ich noch leben? Vor Kummer versiegen nie die Ströme meiner Tränen. Auch auf die Zukunft baue ich keine Hoffnung mehr. Ach, was soll aus mir werden, die ich nur mit den Tautropfen auf den gipfelständigen Blättern der A sternpflanze zu vergleichen bin?“ So klagend dichtete sie: „Wann könnte ich in einer Welt leben, wo der durch den Kiefernwald säuselnde Wind den Himmel rein gefegt hat, um auch den hellen Mond dem staunenden Blick zu zeigen?“ — So sang sie und kochte das Wasser zum Fußbad.*

Dieser kurze Auszug wird genügen, um dem Leser zu zeigen, wie die besseren dieser Geschichten geschrieben sind und wie nahe sie sich an die Eigenarten der älteren Monogatari anlehnen. Der geheimnisvolle Napf bildet in Hachi-katsugi das einzige märchenhafte Element, alles andere ist ganz realistisch dargestellt.

Zwei der Erzählungen sind Nachbildungen der Stiefkindgeschichte Ochikubo Monogatari (s. S. 177 ff.), nämlich das Ochikubo Sōshi und das Iwaya Monogatari, »Felsenhaus M.« Im letzteren will die Stiefmutter die Stieftochter ins Meer stürzen, doch wird diese von einem barmherzigen Ritter und einem Fischer gerettet. In einer Höhle an der Akashi-Bucht verbringt sie ihre Tage, bis ein Sohn des Großveziers sie auf findet, mit nach der Hauptstadt nimmt und zu seinem Weibe macht. Die Stiefmutter wird wahnsinnig und stirbt.

Einen neckischen Stoff behandelt das Saru Genji no Sōshi »Affen-Genji«. In der Bucht von Akogi in der Provinz Ise lebte ein Sardinenhändler, dessen Schwiegersohn Affen-Genji (der nachgeäffte Genji; vgl. den Helden des Genji Monogatari) heißt. Eines Tages erblickt der letztere das schöne Freudenmädchen Hotarubi, »Glühwürmchenfeuer«, und verliebt sich leidenschaftlich in sie. Da er aber fürchtet, als Mann niederen Standes bei ihr nicht ankommen zu können, nimmt er seine Zuflucht zum Betrug. Er gibt sich für einen Feudalfürsten (Daimyō) aus und läßt die Hotarubi zu sich kommen. Als sie zusammen im Bett liegen und sich unterhalten, macht er von Ausdrücken Gebrauch, die nur bei Sardinenhändlern üblich sind, so daß der »Daimyō« dem Mädchen verdächtig zu werden beginnt. Um ihren Verdacht zu zerstreuen, versucht nun Affen-Genji seine auffälligen Redensarten durch allerhand Zitate aus alten Uta als klassische Ausdrücke zu rechtfertigen.

Unter die Liebesgeschichten dieser Zeit gehört eine Gruppe von Erzählungen, in denen es sich um perversen Geschlechts-

trieb handelt. Man nennt sie *Chigo-monogatari*, »Jünglingsgeschichten«. Die Chigo waren Jünglinge, die weibliche Kleidung mit lang herabhängenden Ärmeln (*furisode*) trugen und besonders in buddhistischen Tempeln zur Unzucht gehalten wurden. Bei den Mönchen war an dem Laster das Zölibat schuld, aber die Unsitte war auch bei der Kriegerkaste vom Mittelalter an — Nobunaga und Tsunayoshi sind bekannte Beispiele — bis in moderne Zeit, am meisten in Kagoshima (*Satsuma*), sehr verbreitet. Der heikle Gegenstand kann hier nicht ganz verschwiegen werden, da er eine beträchtliche novellistische Litteratur hervorgerufen hat, die besonders in der Tokugawa-Zeit florierte und bis in die Gegenwart hineinreicht. Eine nicht gedruckte Novelle der Art, betitelt *Shizu no Odamaki*, »Faden-Knäuel«, soll noch jetzt fast jeder junge Mann von Kagoshima auswendig wissen. Aus der Muromachi-Periode besitzen wir mindestens vier solcher Werke: das *Aki-no-yonaga Monogatari*, »M. in langer herbstlicher Nacht«, das *Saga Monogatari*, das *Matsuho-no-ura Monogatari* und das *Toribe-yama Monogatari*.

Das *Aki-no-yonaga Monogatari*, dessen Verfasser unbekannt ist, gehört wahrscheinlich in das erste Viertel des 15. Jahrhunderts. Es erzählt von einem Bonzen namens Sensai. Als dieser noch *Keikai Risshi* hieß und Priester auf dem *Hiei-zan* war, wurde er im Kloster *Mii-dera* mit *Umewaka*, dem Sohn des Kanzlers *Hanazono*, bekannt und knüpfte ein Liebesverhältnis mit ihm an. Als die Priester des *Hiei-zan* davon hörten, waren sie empört und brannten den *Mii-dera* nieder. *Umewaka* ertränkt sich hierauf im *Biwa-See*, indem er sich von der *Seta-Brücke* ins Wasser stürzt. Der darüber traurige *Risshi* erweckt in sich *Bodai-shin*, d. i. den Geist der Weltflüchtigkeit, baut sich in den Bergen eine Einsiedlerhütte, stiftet später den Tempel *Unko-ji* und begründet sich durch seine Tätigkeit einen angesehenen Namen bei Geistlichen und Laien. Viele *Uta* und auch ein chinesisches *Shi* sind in den Text eingefügt.

Der Held des *Toribe-yama Monogatari* ist ein *Ubasoku* (*Upāsaka*, Laien-Mitglied der buddhistischen Kirche) namens *Mimbu-kyō* aus dem Ostland. Bei einem Besuch in *Kyōto* lernt er den jungen *Fuji no Ben*, Sohn eines Staatsrats, kennen und schließt mit ihm einen Liebesbund. Als er kurze Zeit darauf nach dem Osten zurückkehrt, wird *Ben* vor trauriger Sehnsucht

krank. Die um ihn besorgten Eltern erfahren den Grund seines Leidens und schicken nach dem Ubasoku, doch stirbt Ben noch vor seiner Ankunft. Mimbu erfährt davon unterwegs, geht die Eltern zu trösten und begibt sich dann nach Toribe-no (no Gefild, yama Berg), wo Ben begraben liegt, um dort durch seine eigene Hand zu sterben. Doch mißlingt sein Vorhaben, worauf er sich als Einsiedler in die Berge zurückzieht und für das Seelenheil des Geliebten betet. Einige Zeit später verschwindet er spurlos.

Das Matsuho-no-ura Monogatari und das Saga Monogatari handeln gleicherweise von einem Liebesverhältnis mit einem buddhistischen Priester. Das letztere wird Nijō Yoshimoto, dem Verfasser des Tsukuba-shū (s. Kap. 21) zugeschrieben, mußte dann also vor 1388 entstanden sein und wäre vielleicht das älteste erhaltene Werk der Gattung. Der Kap. 30 genannte Dichter Ôta Tan (Shokusanjin, 1749—1823) hat eine Sammlung von Chigo-Monogatari veranstaltet, worin außer den obigen vier Erzählungen noch zwei andere mitgeteilt werden, ein Chigo Kyōkun, »Belehrung für Chigo« von Sōgi-hōshi (1421—1502) und das Gemmu Monogatari, »Visionen und Träume« von unbekanntem Verfasser.

Mit den Otogi-zōshi, deren Stoff der Mythologie und Volks-sage entnommen sind und welche eine litterarisch verarbeitete Auslese aus den Märchen repräsentieren, gelangen wir auf ein weites Gebiet, das wir hier nur flüchtig und stellenweise durchstreifen können.

Urashima-tarō, »Jung Urashima«, etwa aus der Mitte der Muromachi-Periode, erzählt mit eingestreuten metrischen Stellen die Geschichte des japanischen Rip van Winkle, die uns in der Litteratur schon in einigen älteren Fassungen, in der Mythe vom Gott Hohodemi im Kojiki und Nihongi¹⁾, in der Sage »Jung Urashima« im Tango Fudoki²⁾ und als Ballade im Manyōshū³⁾ erscheint.

Tsuchi-gumo-Zōshi, »Die Erdspinne«. Das gespenstige Ungeheuer Erdspinne wird von Minamoto Yorimitsu, populär Raikō genannt (944—1021), mit seinem trefflichen Schwerte

¹⁾ Vgl. meine Japanische Mythologie, S. 217 ff. und S. 293 ff.

²⁾ Dichtergrüße aus dem Osten, S. 69 ff.

Hizamaru erschlagen. Die Geschichte kommt schon im «Schwertbuch» vor, einem Appendix zum Gempei Seisuiki, worin von berühmten Schwertern erzählt wird. Am bekanntesten ist aber die Bearbeitung des Stoffes in dem lyrischen Drama Tsuchigumo. Der Text des Sōshi ist als E-kotoba, d. h. als erläuternder Text zu Bildern, geschrieben und soll von Kenkō-hōshi, dem Verfasser des Tsure-zure-gusa, herrühren; die Bilder sind von Nagataka oder von Mitsu-aki, beide zur Tosa-Schule gehörig, gemalt.

Das Ōe-yama E-kotoba, Shuten-dōji, »Saufknabe«, und Ibuki-yama E-kotoba sind drei etwas verschiedene Redaktionen derselben Geschichte, welche erzählt, wie Raikō einem gefürchteten Räuberhauptmanne mit dem Spitznamen »Saufknabe« auf den Bergen Ōe-yama oder Ibuki-yama den Garaus macht. Der erstgenannte und älteste Text ist von Kenkō-hōshi mit Bildern, die wohl Nagataka gemalt hat; zur drittgenannten und jüngsten Fassung besitzen wir zwei Bilderrollen, die eine von Motonobu, die andere von Tan-yū gemalt, beide Maler der Kanō-Schule.

Der Inhalt des Yokobue no Sōshi ist aus dem zehnten Bande des Heike Monogatari geschöpft; es handelt von dem Liebesverhältnis zwischen der Hofdame Yokobue und Herrn Saitō Tokiyori, einem bekannten Samurai¹⁾.

Die Kämpfe der Taira und Minamoto haben vielerlei zur Heldensage geliefert. So lesen wir im Iwō-ga-shima, »Insel Iwō«, wie Taira no Yasuyori, Fujiwara no Naritsune und der Priester Shunkwan ein Komplott zum Sturze des Taira-Geschlechts schmieden, das entdeckt wird und seinen Urhebern die Verbannung nach der entlegenen Insel Iwō, südlich von Kyūshū, einbringt. Die Verbannten beschwören dort alle Götter und Buddha, ihnen die Rückkehr nach der Hauptstadt zu verschaffen. Das Nasu no Yo-ichi erzählt eine Episode aus der Seeschlacht von Yashima, die der Entscheidungsschlacht von Dan-no-ura vorausging. Die Heike hatten die Genji herausgefordert, ob sie einen so guten Bogenschützen besäßen, der den Nietstift (Kaname) eines Fächers treffen könne. Nasu no Yo-ichi vollbringt das

¹⁾ In neuerer Zeit von Takayama wieder zu einem Roman mit dem Titel »Takiguchi Nyūdō« verarbeitet.

Kunststück. Von dem Liebling der japanischen Heldensage Yoshitsune handelt das Koshi-goe. Yoshitsune ist mit seinen Gefangenen Taira no Munemori (Sohn Kiyomoris) und dessen Sohn auf dem Wege nach Kamakura, wo sein älterer Halbbruder Yoritomo residiert. Er ist aber inzwischen bei dem argwöhnischen und eiferstüchtigen Manne verleumdet worden, und in Koshigoe, kurz vor den Toren Kamakuras, wird ihm der Einzug in die Residenz rundweg verweigert. Yoshitsune läßt deswegen durch seinen getreuen Benkei eine Klageschrift aufsetzen und nach Kamakura hineinsenden. Mit dem späteren Schicksal Yoshitsunes beschäftigt sich Takadate. Yoritomo hält die Empörung seines Bruders gegen ihn für erwiesen und schickt Nagasaki Shirō mit Truppen nach der Provinz Mutsu ab, wo Yoshitsune Zuflucht gefunden hat. Shirō und der verräterische Daimyō von Mutsu greifen mit über 8000 Berittenen das Schloß Takadate an, erobern es, und Yoshitsune tötet sich mit Weib und Kind. Vollständig phantastisch sind die im Onzōshi Shima-watari »Des Junkers Inselfahrt«, erzählten Abenteuer des jungen Yoshitsune. Yoshitsune erfährt von einem Freunde, daß es auf der Insel Chishima im Norden ein geheimnisvolles Buch gäbe und will sich dessen bemächtigen. Er kauft sich im Hafen von Tosa ein Schiff namens Hayakaze, »Schnellwind«, und kommt auf seiner Fahrt zuerst nach der Kentaureninsel Ba-nin-tō, deren Bewohner halb Mensch, halb Pferd sind. Nach mehrfachen Abenteuern auf verschiedenen Inseln erreicht er Chishima. Dort schließt er mit dem großen König, der sein Lehrer wird, einen Bund, befreundet sich auch mit Asahi-tennyo, der Transformation der Benzaiten von Enoshima und erhält von ihr heimlich die Kriegskunst des Dainichi. Zurückgekehrt, bringt er das ganze Land in seine Gewalt und begründet die Herrschaft der Genji. Mehrere ältere Sagen sind in dieser Erzählung verschmolzen worden.

Selbstverständlich fehlt unter den Volksbüchern auch die Rache der Gebrüder Soga (vgl. das Soga Monogatari, Kap. 22) nicht. Das Stück ist betitelt: Jūban-giri, »Zehnmaliges Töten«, weil die Brüder zehn namhafte Ritter und Vasallen ihres Todfeindes Kudō Suketsune töten.

Weniger um seines eigenen litterarischen Wertes, der sehr mäßsig ist, als um des Umstandes willen, daß sich an seinen

Namen eine neue Litteraturgattung anknüpft, nimmt das Jōruri Jūnidan-zōshi, »Die zwölfaktige Geschichte der Jōruri«, eine beachtenswerte Stelle ein. Der romanhafte großenteils rhythmische Text scheint in der rhapsodischen Vortragsweise ganz besonders beliebt gewesen zu sein. Er wurde zuerst mit Lauten-, später mit Gitarrenbegleitung vorgetragen, erfuhr also eine ähnliche Behandlung wie das Heike Monogatari und Taiheiki. Ähnlich vorgetragenen dramatisch-belebten Romanzen gab man später im Anschluß an dieses Werk den Namen Jōruri, worunter man einfach »Stücke in der Art der Geschichte der Jōruri« verstand, und bildete so einen ursprünglichen Personennamen in einen litterarischen Gattungsnamen um. Die Überlieferung nennt Frau Ono no O-Tsū als Verfasserin und erzählt allerlei in das Gebiet der Sage zu verweisende Dinge über ihr Leben und Tun. Das Buch wird gegen Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden sein, und die Einteilung in zwölf Kapitel ist wohl eine Analogie zu den zwölf Gesängen des Heike Monogatari. Der Inhalt ist kurz folgender: Im Flecken Yahagi der Provinz Mikawa lebte ein reiches, kinderloses Ehepaar, dem endlich auf seine Bitten vom Gott Yakushi Jōruri Nyorai¹⁾ ein schönes Töchterchen beschert wurde. Es bekam dem Gott zu Ehren den Namen Jōruri-hime, »Fräulein Jōruri«. Als der jugendliche Held Ushiwakamaru (Jugendname Yoshitsunes) in Begleitung des Kaufmanns Kaneuri Kichiji auf seiner Fahrt nach den östlichen Provinzen durch den genannten Flecken kam und von der Schönheit des inzwischen zur Jungfrau herangewachsenen Mädchens hörte, suchte er sie auf und knüpfte ein Liebesverhältnis mit ihr an. Nach Austausch von Liebespfändern nahm er von ihr vorläufigen Abschied. Auf der Reise durch die Provinz Suruga wurde er jedoch von einer schweren Krankheit befallen, die ihn an der Fortsetzung seiner Fahrt hinderte. Der hartherzige Kaufmann ließ ihn grausam im Stich, und unter schweren Leiden, fast im Sande des Ufers begraben, benachrichtigte Ushiwakamaru seine Geliebte von seiner

¹⁾ Eigentlich Yakushi Ruri-kō Nyorai, d. i. Sanskrit Bhaishajya-guru Vaidūrya-prabhāsa Tathāgata (Yaku-shi = Bhaishajya-guru »Medizinherr«, Ruri oder Biruri, Korruption von Vaidūrya »Katzenauge (Edelstein)«, kō = prabhāsa »leuchtend«.) Näheres in meiner Einleitung zu Tsubosakadera, Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft Ostasiens, Bd. 9, S. 273 ff.

Not. Sie eilte sogleich aus dem Elternhause herbei und pflegte ihn mit liebender Hingebung, bis er wieder vollständig hergestellt war. Nochmals nahm er Abschied mit dem Versprechen, sie später zu ehelichen.

Wie schon erwähnt, haben viele Erzählungen nahe Beziehungen zur Buddhalehre, was ja auch ganz zeitgemäß ist. Im *Bukki-gun*, »Kampf zwischen Buddhas und Teufeln«, einem illustrierten Heft, dessen Text und Bilder der Bonze Ikkyū geliefert haben soll, schiffte sich Amida an der Spitze eines aus Buddhas und Bodhisattvas bestehenden Heeres nach der Hölle ein, besiegt und vernichtet die Teufel und richtet in der Hölle ein Paradies ein. Hölle und Teufel kommen auch in der Erzählung *Issun-bōshi*, »Däumling«, vor. Ein altes kinderloses Ehepaar in Naniwa betet zum Gott von Sumiyoshi um einen Sohn, der ihnen auch zuteil wird, aber nur einen Zoll (*issun*) groß ist und von den Eltern deshalb verstossen wird. Däumling begibt sich nun nach der Hauptstadt, wohnt im Hause eines vornehmen Mannes, erweist sich als ein ganz geriebenes Subjekt und erringt sich die Tochter des Herrn als Frau. Mit ihr zusammen unternimmt er eine Höllenfahrt, die ihm beinahe übel bekommen wäre. Zwei Teufel wollen seine Frau entführen und Däumling verschlingen. Der wehrt sich aber wacker seiner Haut, und die Teufel fliehen mit Zurücklassung des Wünschelhammers (*Uchide no tsuchi*), der jeden Wunsch erfüllt, wenn man mit ihm klopft. Mit seiner Hilfe macht sich Däumling groß und verschafft sich reiche Schätze, so daß er nach seiner Rückkehr nach Hause in *dulci júbilo* leben kann.

Manche dieser *Sōshi* verarbeiten offenbar fremdländische, d. h. indische und chinesische Stoffe, z. B. *Bishamon no Honji*, »Die Urform des Gottes Bishamon (*Vaiçramana*)«: Ein kleiner Falke hörte dem Rezitieren von Sutras zu und wurde als Mensch wiedergeboren. Er versorgte buddhistische Priester mit Lebensunterhalt und wurde deshalb als großer König des Landes Kuru in Indien wiedergeboren. Die Königin, seine Frau, war auch ursprünglich ein Tier gewesen, und zwar eine Schlange aus der Provinz Mino, die in solch hoher Stellung wiedergeboren worden war, weil sie dem *Hoke-kyō* (*Saddharma-pundarīka-sūtra*) zugehört hatte. Da sie kinderlos waren, beteten sie zu *Bon-ō* (*Brahma*) und bekamen eine Tochter, *Tentei-gyokki*, ein unver-

gleichlich schönes Mädchen, bei deren Anblick jedermann sich verjüngte. Auf Befehl des Mahārāja des Landes Maya sollte sie sich nach Maya begeben. Als sie aber beim Anblick der Wolken in einer Mondnacht ein Gedicht verfaßte, stieg der Konjiki-taishi (goldfarbige Prinz) des Landes Yuiman plötzlich aus den Wolken hernieder, hörte, um was es sich handle, knüpfte ein Liebesverhältnis mit ihr an, verließ sie dann aber mit dem Versprechen, nach drei Jahren wiederzukommen, und begab sich nach Maya. Nach Ablauf der festgesetzten Frist kam er jedoch nicht wieder, und die Prinzessin starb vor Kummer. Der Prinz erfährt im Traum, daß die Prinzessin im Shaba-sekai (Saha-loka, irdische Welt) sei, reitet auf einem Drachen dorthin, erkundigt sich bei den Sternen Venus, Kuhhirt, den sieben Lichtsternen usw. und gelangt schließlich zu einem Brunnen, in den er vom Baume Sendan herabblickt und die Prinzessin wiedersieht. Alle leitenden Personen der Geschichte werden schließlich zu buddhistischen Gottheiten.

Ihrem Wesen nach allegorisch sind eine Anzahl Tiergeschichten und einige Erzählungen, in denen leblose Gegenstände sprechend und handelnd eingeführt werden. Die letzteren sind fast alle Geister- und Gespenstergeschichten. In den Tiergeschichten treten alle Arten von Tieren auf: Vierfüßler, Fische, Vögel, Insekten; unter ihnen beanspruchen der proteische Fuchs (Kitsune) und der verschlagene Dachs (Tanuki) als Vettern des Fuchses in unserer europäischen Tiersage besonderes Interesse. Die Träger der Handlung sind wie in den Kap. 22 erwähnten Tierkriegshistorien »Heike der Fische und Vögel« und »Raben-Reiher-Krieg« meist schon aus den Titeln ersichtlich, z. B. *Kōrogi-Zōshi* »Heimchen-Buch«, *Tamamushi-Zōshi* »Käfer-Buch«, *Mushi Uta-awase* »U. der Insekten«, *Tori Uta-awase* »U. der Vögel«, *Kitsune no Sōshi* »Fuchs-Buch«, *Kobata-gitsune* »Der Fuchs von Kobata«.

Der Dachs erscheint als Hauptakteur im *Jūni-rui Kassen Ekotoba* »Illustrierte Geschichte des Kampfes gegen die zwölf Tierarten des Zodiakus«¹⁾, auch *Jūni-rui Uta-awase* genannt. Bei herbstlichem Mondschein versammeln sich alle Mitglieder des

¹⁾ Ratte, Stier, Tiger, Hase, Drache, Schlange, Pferd, Schaf, Affe, Hahn, Hund und Wildschwein.

Tierkreises zu einem Uta-awase und wählen den Hirsch zum Kritiker ihrer Leistungen. Als sie sich nochmals zu gleichem Zweck versammeln, soll der Hirsch wieder den Unparteiischen machen, erscheint aber nicht infolge der Intriguen des Dachses. Dieser hatte nämlich den Hirsch begleitet, beneidete ihn wegen der reichlichen Bewirtung, die ihm für seine Amtsführung zuteil geworden war und versuchte, sich an seine Stelle zu setzen. Die anderen Tiere lehnen ihn aber ab und mißhandeln ihn dermaßen, daß er nur mit genauer Not entkommt. Dies gibt die Veranlassung zum Kampf. Der Dachs ficht an der Spitze seiner Partei gegen die zwölf Tiere, und als nach langem Schwanken die Schlacht zu seinen Ungunsten ausfällt, läßt er sich von einem Jünger des Priesters Hōnen Shōnin den Kopf kahl scheren, baut sich am Fuße des Westberges eine Reisighütte und widmet sich ausschließlich dem Gebet zu Buddha. In schönen Mondnächten oder beim Leuchten des Morgenschnees dichtet er Waka, verfälscht moralische Gedichte und beschließt sein Leben als frommer Einsiedler. — Der Verfasser des aus drei Rollen bestehenden Buches ist nicht sicher bekannt; eine Tradition nennt Gosu Kōin (1372—1456), den Vater des Kaisers Go-Hanazono, oder Gosu Kōin und seinen Sohn Prinz Sadatsune. Offenbar ist es eine Parodie der Sitten der Zeit und nimmt wohl auch auf die politischen Kämpfe Bezug.

Im »Fuchsbuch«, *Kitsune no Sōshi*, wird ein buddhistischer Priester von einem Fuchs behext — Behexung und Besessenheit durch Füchse spielt, beiläufig gesagt, eine sehr große Rolle in der Volkssage —, aber schließlich durch den beseligenden Einfluß des allbarmherzigen Nothelfers Jizō (*Kshitigarbha*) gerettet. Das *Kobata-gitsune* erzählt von einem alten Fuchs aus Kobata in der Provinz Yamashiro, dem Boten des Reichsgottes Inari, dem alles nach Wunsch gelingt und der sich einer höchst hoffnungsvollen Nachkommenschaft erfreut. Unter dieser ist eine Tochter, Fräulein Kishū, durch große Schönheit ausgezeichnet. Als sie eines Tages den Herrn Sammi Chūjō, den geistreichsten Mann der Zeit, erblickt, verliebt sie sich in ihn, nimmt Menschengestalt an, findet unter einem Vorwand Eintritt in das Haus des Chūjō und bleibt dort als seine Maitresse. Sie gebiert ihrem Mann auch einen Knaben, und alles geht vortrefflich, bis jemand dem Chūjō einen Hund schenkt.

Da wird Fräulein Kishū schwermütig, und als der Chūjō einst abwesend ist, entflieht sie aus dem Hause und kehrt in ihre alte Höhle zu Kobata zurück. Dann baut sie sich eine Hütte in Sagano und wird Nonne.

Im Tsukumo-gami Ekotoba treten Dinge und Sachen als Personen auf. Es gibt einen Aberglauben, daß Gerätschaften, wenn sie ein Alter von hundert Jahren erreichen, einen Geist bekommen und die Menschen als Kobolde, die man Tsukumo¹⁾-gami »Götter von Neunundneunzig« nennt, necken. Man kann sie durch die Zeremonie Susu-harai »Rufslegen«, d. i. ein Auslegen des ganzen Hauses, vertreiben. Das Tsukumo-gami Ekotoba erzählt nun, wie in der Periode Kōhō (964—968) alte Gerätschaften, die bei einem Susu-harai weggeworfen worden waren, darob baus erzürnen und trotz der Ermahnungen des Mönchs Juzu no Nyūdō Ichiren, des personifizierten Rosenkranzes, auf Anstiften des galligen Kobun Sensei »Meister Altschrift« als Kobolde ihr Wesen treiben, bald hier bald dort auftauchen und Menschen und Tiere schädigen. Als sie zu Ehren des Uji-gami, des Schutzgottes des Hauses und der Gemeinde, ein Fest feiern und die Göttersänfte (Mi-koshi) in den Straßen umhertragen, begegnen sie dem Großvesier, der sich gerade auf dem Weg zum kaiserlichen Palast befindet. Sie werden vertrieben und müssen auf Geheiß des Kaisers die Tonsur nehmen. Unter der Botmäßigkeit ihres Oberen Ichiren erreichen sie schließlich ein seliges Ende.

Einige kürzere Koboldgeschichten finden sich auch in dem von Tosa Gyōbu Tayū Mitsumochi illustrierten Bakemono-Zōshi »Gespensterbuch«. Es sind darin im ganzen fünf Erzählungen enthalten, nämlich »der Ringkampf zwischen der Ameise und der Zecke«, »Der gespenstige Schöpflöffel«, »Der verzauberte Sake-Kessel«, »Vom Mann, der im Traume eine Fliege wurde und ins Wasser fiel«, und »Die menschgewordene Vogel-scheuche«. Der Verfasser des Textes ist unbekannt.

Tiergeschichten finden sich übrigens, wie hier noch bemerkt werden mag, schon in den ältesten sagenhaften Überlieferungen der Japaner, z. B. die Erzählung vom weißen Hasen im Kojiki und Inaba Fūdoki, die vom Hirsch auf dem Traumfeld im Settsu

¹⁾ Tsukumo bedeutet wörtlich »eins weniger als hundert«.

Fūdoki¹⁾), usw. Der Text des ältesten uns dem Namen nach bekannten Sōshi dieser Art aus dem Anfang der Muromachi-Zeit, des Suzume Monogatari, »Sperlings-Geschichte«, ist leider nicht erhalten; im Fūyōshū sind nur vier Gedichte daraus aufgeführt.

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß sich der Volkshumor oft, wie in einigen unserer Eulenspiegelgeschichten, in sehr drastischer Weise äußert und mit naivem Behagen Dinge erzählt, die wir allenfalls an Herrenabenden zulassen. Ein Beispiel dafür ist das Fukutomi no Sōshi. Ein reicher Mann namens Fukutomi Oribe zeichnet sich in der Kunst des Windlassens dermaßen aus, daß er als allbeliebte Persönlichkeit von Vornehmen und Adligen gern eingeladen wird, um seine Kunst zu produzieren und dafür mit Schätzen überladen wird. Sein Nachbar ist ein armer Greis namens Hokushō no Tōda, der von seiner bösen Frau Oni-uba, »Teufelsamme«, viel auszustehen hat. Um seine üble Lage zu verbessern, geht er bei seinem renommierten Nachbar in die Schule, erlernt dessen Kunst und bekommt von ihm auch eine förderliche Geheimmedizin. Als er nun aber zum ersten Male gleich seinem Lehrmeister in einem vornehmen Hause vor versammeltem Publikum seine windige Kunst auszuüben gedenkt, bekommt er von der eingenommenen Medizin heftiges Bauchgrimmen, und es passiert ihm etwas ganz Unsagbares, wofür er weidlich durchgeprügelt und hinausgeworfen wird. »Teufelsamme« überfällt den Fukutomi, von dem sie sich betrogen glaubt, rache-schnaubend auf der StraÙe und beißt ihn. — Selbst die Malerei hat sich solcher Derbheiten als Stoff bemächtigt, z. B. in dem Gemälde He-gassen, »Die Windschlacht« des Bonzen Toba Sōjō.

26. Anfänge des Dramas.

Das opernhafte lyrische Drama und der volkstümliche Schwank.

A. Das lyrische Drama (Nō no Uta, Yōkyoku).

Das bemerkenswerteste Erzeugnis der Muromachi-Periode und zugleich eine der wichtigsten Neuschöpfungen der japanischen Litteratur überhaupt ist das Drama. Sowohl religiöse als profane

¹⁾ Vgl. meine Japanische Mythologie, S. 256 f, 300 f, 304 f.

Elemente japanischer Herkunft haben zu seiner Bildung beigetragen; aber obwohl in ihnen schon seit langer Zeit Untergrund und Materialien für das Errichten des dramatischen Gebäudes bereit lagen, hat es doch zur Inangriffnahme des eigentlichen Baues erst des vorbildlichen Einflusses des chinesischen Theaters aus der Zeit der Mongolenherrschaft bedurft. Der oftgehörte Satz vom religiösen Ursprung des japanischen Theaters ist daher, wie wir sehen werden, nur mit einiger Beschränkung richtig, und die alten religiösen Pantomimen kommen nur als mittelbare Quelle in Betracht.

Seit ältester Zeit spielten bei den Götterfesten, den Matsuri, neben Liturgie (Norito-Rezitationen) und Darbringung von Opferspenden auch Gesänge und mimische Tänze, Kagura genannt, zur Ergötzung der Götter und des Volkes eine bedeutende Rolle. Das Kojiki und Nihongi sprechen wiederholentlich von der Aufführung von Pantomimen sogar im Götterzeitalter, z. B. von dem komisch-lasziven Tanz der Göttin Uzume vor der Felsenhöhle, in welche sich die erzürnte Sonnengöttin Ama-terasu zurückgezogen hatte, oder von der die Gesten des Ertrinkens nachahmenden Pantomime des Gottes Ho-no-Susori¹⁾ usw. Dies alles sind Angaben, aus denen sich auf ein hohes Alter der mimischen Tänze in Japan schließen läßt, wenn es auch natürlich ganz verkehrt und unkritisch sein würde, daraus genauere Daten bezüglich Ursprungs und Entwicklung dieser Kunst herleiten und etwa behaupten zu wollen, der Tanz der Uzume sei der Ursprung der Kagura-Tänze. Dergleichen unberechtigte Schlussfolgerungen werden in Verkennung des legendenhaften und fragmentarischen Charakters dieser Überlieferungen merkwürdigerweise immer noch gezogen! Mit demselben Rechte könnte man allen Ernstes Hephästos als ersten Schmied und die Walküren als Erfinderinnen der Reitkunst bezeichnen. Gewichtiger sind die Hinweise des Nihongi auf die Einführung von Musik und Tänzen aus Korea und China, wodurch ein allgemeiner Aufschwung der bis dahin jedenfalls noch sehr primitiven Kunst der Japaner bewirkt wurde.

Für den fünften Monat, d. i. Juni, des Jahres 671 erwähnt das Nihongi die zweite Aufführung eines Ta-ma i, »Reisfeld-Tanzes«, über den zwar nichts Genaueres mitgeteilt wird, [der

¹⁾ Vgl. meine Jap. Mythologie, S. 233, 236, 250.

aber zweifellos eine Tanzmimik war, in der die Bauern ihre Freude über die erfolgte Reisverpflanzung, die ja gerade zu dieser Zeit stattfindet, Ausdruck gaben. Das Engi-shiki dagegen spricht von einem Ta-mai bei Gelegenheit des großen Reiskostefestes (Ôname-matsuri) im elften Monat, der also getanzt wurde, um den Göttern den Dank des erfreuten Volkes für das Gelingen der Ernte zu erkennen zu geben. Seit Anfang des elften Jahrhunderts sehen wir das sog. Dengaku als beliebte Pantomime oft erwähnt, offenbar eine Fortbildung des Ta-mai, dessen Name frei ins Sino-Japanische übersetzt Den-gaku lauten würde (den = ta Reisfeld; gaku Musik, und überhaupt Musikspiel, Spiel). Die Beschreibung einer Aufführung im fünften Monat 1020 erzählt von verkleideten Landleuten, die singend und tanzend unter den Tönen des Musikinstrumentes Binzasara, einer Art Klapper, im Dorfe umherzogen, und Ôe Masafusa sagt in seinem 1096 verfaßten Buche Rakuyôdengakki darüber unter anderem: »Vornehm und gering, alt und jung, Geistliche und Laien, alle Leute der ganzen Stadt waren wie Rasende und tanzten in der Stadt herum. Die Stadt war wie ein siedender Kessel«. — Wer denkt dabei nicht an die Rasereien der griechischen Dionysosfeste? Und die Parallele wird noch auffallender, wenn wir sehen, daß das Dengaku ein wichtiger Ausgangspunkt für das japanische Drama wird, ähnlich wie aus den dithyrambischen Gesängen zu Ehren des Dionysos die griechische Tragödie hervorging. Die Beteiligung am Tanzen war ursprünglich eine allgemeine, und wenn Masafusa uns berichtet, daß der Staatsrat Mototada mit einem neun Fuß langen Fächer in der Hand, oder der Staatsrat Michitoshi mit an den Knien angehängten Hüten den Tanz tanzte, so dürfen wir vielleicht auf einen komischen Charakter des damaligen Dengaku schließen. Von der Kamakura-Zeit an wurde es aber von speziell dazu ausgesuchten Leuten getanzt, die sich den Kopf kahl schoren und Dengaku-hōshi¹⁾, »Dengaku-Bonzen«, hießen. Warum sie sich den Kopf schoren, ist nicht ersichtlich, es müßte denn sein, daß zeitweilig wirklich Bonzen den Tanz vor Buddha-tempeln aufführten, so wie die sog. Kagura-shi vor den Shintōschreinen das gleich näher zu besprechende Sarugaku spielten. Dann aber müssen Laien die Rollen übernommen haben, denn

¹⁾ Vgl. die Biwa-hōshi oben Kap. 22.

im Masu-kagami wird von Frauen und Kindern der Dengaku-hōshi gesprochen. Die Blütezeit der Dengaku-Pantomimen fällt in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts, als mehrere stehende Bühnen dafür in Kyōto errichtet worden waren. Durch Erweiterung des dargestellten Inhalts scheint das Dengaku allmählich seinen ursprünglichen Charakter, wie er im Namen »Feldtanz« ausgeprägt liegt, ganz verloren zu haben; denn gegen Ende der Kamakura-Zeit sollen auf der Dengaku-Bühne sogar historische Begebenheiten mimisch dargestellt worden sein. Dieses entwickelte Spiel bezeichnete man dann als Dengaku no Nō, »Dengaku-Kunst« oder »Kunst-Dengaku« (von chinesisch Nō = Fertigkeit, Kunst, Kunstspiel).

Zum Beschluß der Matsuri wurden wenigstens seit Mitte des neunten Jahrhunderts humoristische Pantomimen aufgeführt, die den modernen Schelmenstücken (Chaban) entsprachen und Sarugaku hießen. Das Wort wird mit chinesischen Zeichen so geschrieben, als wäre es ein Kompositum aus japanisch saru »Affe« und chinesisch gaku »Musik«. Dies ist jedoch nicht die wirkliche Etymologie, sondern das Schriftzeichen für saru ist hier nur phonetisch gebraucht, und saru ist eine Korruption von chinesisch san, also Sarugaku aus chinesisch san-gaku (urchin. san-yok) entstanden wie Suruga aus Sunga, Tsuruga aus Tsunuga usw.¹⁾ Mit Sangaku bezeichneten die alten Chinesen alle volkstümlichen Spiele meist komischer Art, welche bei Hofe neben den eigentlichen höfischen, ernsten Spielen aufgeführt wurden, und der Name bedeutet etwa »unordentliche Spiele«. Ob die Japaner mehr als den bloßen Namen entlehnt haben, läßt sich schwer sagen. Im Gōke-shidai des schon oben genannten Ōe Masafusa ist eine Liste von Sarugaku-Stücken enthalten, worin Namen wie Issoku, »Einbein«, d. i. ein Tanz auf einem Beine, Hikito, »Zwerg«, d. i. Possenspiele kleiner, mißgestalteter Menschen (jetzt fukúsuke), Kreisspiele, Noronji, »der Verflucher« usw. aufgezählt werden. Sie sollen beim Publikum große Heiterkeit erweckt haben und wurden gleichzeitig mit Ringkämpfen und Gauklerkunststückchen zum besten gegeben. Aber auch das Sarugaku hat seinen ursprünglichen Charakter nicht beibehalten. Dem komischen Sarugaku, welches ich Ur-

¹⁾ Sangaku ist sogar verbalisiert worden zu sarugau »ein S. aufführen«.

Sarugaku nennen will, sehen wir später ein ernstes Spiel gleichen Namens gegenüberreten. Über den Zeitpunkt und die Entwicklungsstufen dieser Umwandlung oder Weiterbildung haben wir leider keine klare Vorstellung, da die einheimischen Berichte selten auf das Wesen einer Sache eingehen. Es kamen wohl zunächst die bekannten Stoffe aus der Mythengeschichte: Amaterasu und die Felsenhöhle, die Tötung der achtköpfigen Schlange durch Susanowo, die Herabkunft des himmlischen Enkels auf die Erde und dergleichen Vorgänge zur pantomimischen Darstellung, dann jüngere Legenden und schliesslich historische Stoffe wie im modernisierten Dengaku. Jedem gröfseren Shintōschrein waren Familien zugeteilt, von denen das Sarugaku-Spielen als erbliches Amt betrieben wurde: drei Familien (wörtl. za »Sitze«) dem Schrein zu Ise, drei dem Hie-Tempel in Ōmi, vier dem Kasuga-Schrein in Nara usw. Den vier Nara-Familien Yūzaki, Emai, Toyama und Sakato gebührt das Verdienst, unter Führerschaft der erstgenannten Yūzaki, aber mit sehr wesentlicher Beihülfe buddhistischer Priester, das Sarugaku zum lyrischen Drama mit der Bezeichnung Sarugaku no Nō, »Sarugaku-Kunstspiel«, »Sarugaku-Oper«, Nō-gaku oder kurzweg nur Nō, »Oper«, weiterentwickelt zu haben.

Stellen wir schlicht die für das Nō wesentlichen Punkte zusammen, so sehen wir: ein mythischer, sagenhafter oder historischer äufserst einfacher Vorgang wird von mehreren kostümierten Schauspielern auf einer dekorationslosen Bühne dargestellt; die Mittel der Darstellung sind Gesten, Tänze, gesprochene und gesungene Worte in Monologen und Dialogen, Chorgesang und Instrumentalbegleitung; das ganze zeigt einen überwiegend lyrischen Charakter. Von diesen Darstellungsmitteln wird das Sarugaku, ehe es sich zum vollen Nō entwickelte, die Gesten und Tänze, eine gewisse Art Instrumentalbegleitung und vielleicht auch die Chorgesänge besessen haben, dagegen fehlte in ihm noch das für das Drama wesentlichste Element: das vom darstellenden Schauspieler selbst gesprochene oder gesungene Wort. Hier hat das Vorbild des chinesischen Dramas gestaltend eingegriffen und den Übergang von der Pantomime mit Tanz und Gesang zum Drama mit Tanz und Gesang zuwege gebracht. Den dramatischen Dialog haben die Japaner erst aus dem chinesischen Schauspiel geschöpft.

Die Blütezeit des chinesischen Dramas fällt in die Zeit der Mongolenherrschaft (1206—1368), die Begründung des japanischen lyrischen Dramas in das letzte Viertel des 14. Jahrhunderts. Wir haben schon bemerkt, daß zu dieser Zeit ein sehr lebhafter Verkehr zwischen China und Japan durch das Medium der buddhistischen Bonzen herrschte. Die Bonzen, die Hauptinteressenten an der Litteratur in der Kamakura- und Ashikaga-Zeit, lernten natürlich in China auch das Theater, die litterarische Glanzleistung der Zeit, kennen und brachten eine allgemeine Kenntnis von der Technik desselben, wahrscheinlich auch Texte mit nach Japan zurück. Unmöglich konnten die leichtempfindlichen Japaner die neue interessante Gattung unbenutzt und unnachgeahmt an sich vorübergehen lassen. Im bonzenreichen Nara, wo die obengenannten vier Sarugaku-Schauspielerfamilien saßen, fand sie offenbar eine günstige Aufnahme, und die bereits vorhandene japanische mimische Kunst wurde nach ihrem Muster ergänzt und organisiert. Der vorwiegend lyrische Charakter und opernhafte Stil des chinesischen Dramas blieb bestehen; aus dem Sarugaku und dem inzwischen darin aufgegangenen Dengaku wurde beibehalten, was sich gebrauchen liefs, erstens die Stoffe, zweitens die Tänze, Gesänge und die Musik. Der lyrische Charakter, den das chinesische Vorbild zeigte, wurde aufgebracht durch reichliche Einbeziehung von japanischen Uta, chinesischen Shi, Rōei, Imayō-Liedern, durch Nachbildungen und Entlehnungen von lyrischen Stellen aus dem Heike Monogatari (z. B. Michiyuki, »Reiseschilderungen«) usw., kurz, durch ungenierte, geradezu ans Plagiat grenzende Benutzung der vorhandenen lyrischen Litteratur. Die selbständige lyrische Produktion in den Nō ist in der Tat überaus gering. Wir beobachten auch hier, wie bei der nachklassischen Dichtung überhaupt, ein fortgesetztes Nagen an den alten Knochen¹⁾ Ferner wurden die sonst noch existierenden klassischen, höfischen und volkstümlichen Tänze mit und ohne Gesang, z. B. die Kuse-mai- und die Shira-byōshi-

¹⁾ Für die Kenner der alten Litteratur hat es stets einen besonderen Reiz gehabt, die so zusammengestoppelten Elemente zu erkennen und zu analysieren — ein Spezialgenuss für gelehrte Feinschmecker und Pedanten, der natürlich dem großen Publikum verschlossen ist.

Tänze¹⁾ ausgebeutet. Letztere scheinen auch das kleine sanduhrenglasförmige, mit den Fingern geschlagene Tamburin Tsuzumi zum Orchester beige-steuert zu haben. Nicht zu vergessen sind schliesslich die Entlehnungen aus dem mit Lautenbegleitung rezitierten Heike Monogatari und ähnlichen Werken, welche besonders Material für die Monologe und Dialoge lieferten; die Fabeln vieler lyrischer Dramen sind deshalb aus der Gempei-Zeit genommen.

Wir können das Nō nach allem als eine Oper primitiver Art bezeichnen, in deren Libretto die Japaner den mehr poetischen gesungenen Text als Hauptsache, den gesprochenen als Nebensache betrachten, was sich auch darin zeigt, daß der Nō-Text, das litterarische Element der Oper, auf Japanisch Uta i, »Gesang, Gesungenes«, oder sino-japanisch Yōk yōku, »Gesangsstück«, genannt wird. Ich werde in der folgenden Besprechung, aus der ich alles ausschliesse, was der Leser aus den Proben selber leicht für die Gesamtanschauung entnehmen kann, mich vorzugsweise wie die Japaner des Ausdruckes Yōkyoku bedienen, wo wir es lediglich mit dem Text zu tun haben.

Die stets ernste Handlung in den Yōkyoku ist äusserst dürftig und viel mehr episch als dramatisch. Die scheinbar handelnden Personen verhalten sich innerlich wesentlich passiv, sind Werkzeuge äusserer Mächte, bestimmen sich nicht selbst. Wo wir Handlungen erwarten, finden wir gewöhnlich Betrachtungen und lyrische Ergüsse über die Lage. Bedeutende dramatische Konflikte und Katastrophen gibt es nicht; es fehlt daher an der eigentlichen dramatischen Spannung. Die Stücke sind sehr kurz, laufen ohne Akt und Szeneneinteilung von Anfang bis Ende hin und können als Einakter betrachtet werden, ausgenommen diejenigen zahlreichen Stücke, wo der Held erst in einer angenommenen, dann in seiner eigentlichen Gestalt erscheint, z. B. in den Geisterstücken, wodurch eine natürliche Zweiteilung bewirkt wird. Andere Ausnahmen sind seltener (z. B. Funa-Benkei).

Die Zahl der handelnden Personen ist wie im altgriechischen Drama sehr beschränkt: streng genommen sind es nur zwei, der Shite, »Macher«, d. i. die Hauptperson, der Prota-

¹⁾ Vgl. S. 253.

gonist, und der Waki, »der daneben«, der Gegenspieler, der Deuteragonist. Jeder von ihnen kann einen »Begleiter« haben, Tsure (bei niederem Rang Tomo) genannt. Nur mit diesen Rollencharakteren, nicht mit ihren individuellen Namen, werden die Träger der Handlung im Text bezeichnet, — ein Überkommnis aus dem chinesischen Drama. Den Einfluß des letzteren verrät auch die Weise, wie sich die auftretenden Personen durch Nennung ihres Namens und Schilderung ihres Lebenslaufes einführen, eine ebenso bequeme als undramatische Methode, die ja bekanntlich auch Euripides nicht verschmähte. Das Nō Nakamitsu z. B. beginnt mit den Worten des Titelhelden:

»Ich bin Nakamitsu, ein Mann des Fujiwara Klans und Vasall von Manjū, dem Herrn von Tada [im Lande Settsu]. Wisset! mein Herr hat einen einzigen Sohn, den er in ein gewisses Kloster in den Bergen, namens Nakayama-dera, geschickt hat, und ich habe einen Sohn, namens Kōju, der dem jungen Herrn als Page dient. Der junge Herr will aber vom Studium nichts wissen und möchte am liebsten vom Morgen bis Abend streiten und Unruhe stiften. Mein Herr will gewiß den Junker enterben und hat schon viele Male Boten nach dem Tempel gesandt, um ihn zur Rückkehr nach Kyōto aufzufordern. Doch kam er nie, und so bin ich nun zu gleichem Zwecke ausgeschickt worden.«

In einigen Fällen erscheint mitten im Stück eine komische Person, Kyōgen, »närrisch Redender« genannt, doch sind dessen scherzende Worte gewöhnlich nicht im Text gegeben, sondern durch Punkte angedeutet und werden der Improvisation überlassen. Beispiele dafür haben wir in Hachi-no-ki, »Zwergbäumchen«,¹⁾ Ataka, Funa-Benkei, Mochizuki²⁾ usw. Diese Intermezzos sind aber höchstwahrscheinlich späteren Ursprungs.

Im Aufbau der Handlung ist überall ein allgemeines Schema befolgt, das nur geringfügige Variationen zuläßt. Die meisten Stücke beginnen mit einem Monolog (die ersten Worte desselben rezitativähnlich gesungen, das folgende deklamiert) des auf einer Reise befindlichen Deuteragonisten, am häufigsten eines pilgernden Bonzen, der in oben beschriebener Weise uns mit sich

1) Übersetzung veröffentlicht von Junker von Langegg im Magazin für die Litteratur, 1889.

2) Im Intermezzo des Nō-Spiels Mochizuki z. B. ergeht sich der Diener über die gute Bewirtung, die man in dem Gasthaus findet.

und seinen Absichten bekannt macht. Dann folgt eine lyrisch-epische Beschreibung seiner Reise, das wohlbekannte Michi-yuki. Wenige Schritte des Schauspielers hin und her deuten dabei die Reisebewegung an; im ganzen halten sich die Personen auf der Bühne in statuenhafter Ruhe. Hierauf erscheint der Protagonist, der Held des Stückes, mit dem sich der Gegenspieler in einen Dialog einläßt. Dieser Dialog ist die Mitte und wichtigste Stelle, des Stückes, der Höhepunkt in der Entwicklung der Handlung, wenn man überhaupt diesen Ausdruck gebrauchen darf, denn, wie schon bemerkt, von einem richtigen Spiel und Gegenspiel kann nicht die Rede sein. Wir erfahren die Schicksale des Helden, brauchen uns aber nicht zu ängstigen, daß weiter gräßliche Dinge vor unsern Augen geschehen: ein versöhnender Schluß beruhigt unsre Nerven. Den typischen Verlauf einer solchen Handlung beobachten wir am besten in den Geisterspielen: der wandernde Bonze als Deuteragonist gelangt an eine Stätte, Grab oder Schlachtfeld, wo ein Held starb oder begraben liegt und klagt über die Vergänglichkeit des Menschenlebens, über das traurige Geschick, dem keiner entgeht. Die Erinnerung an die alten Zeiten erfüllt ihn mit Wehmut. Da kommt als Protagonist der noch ruhelos umgetriebene Geist des Toten in Gestalt eines Greises oder einer Matrone aus der Nachbarschaft und erzählt dem Bonzen seine Geschichte, als spräche er von einer dritten Person. Der Bonze ist tief gerührt und betet seine Sutra zur Tröstung des Armen. Da verschwindet der Erzähler, und mit seinem Wiedererscheinen, diesmal in seiner wirklichen Gestalt¹⁾, beginnt der zweite und letzte Akt. Nochmals spricht der Held von seinen Schicksalen, und der mitleidige Bonze macht nun von der ihm verliehenen wunderbaren Buddhakraft, »zu lösen was gebunden ist«, Gebrauch, erlöst die arme Seele und gibt ihr die ewige Ruhe in Buddha. Das Verschwinden und Abgehen von der Bühne während der Handlung wird aber nicht immer wirklich ausgeführt, sondern oft nur angedeutet. Wer auf der Bühne ist, bleibt gewöhnlich bis zum Ende da, wenn er noch mitzuspielen hat. Der Waki kauert sich in den Pausen seiner Tätigkeit neben die Chorsänger nieder; Kostümwechsel werden vielfach auf offener Bühne vor den Augen der Zuschauer vorgenommen.

¹⁾ Erst heißt er Shite, jetzt Nochi-shite »späterer Protagonist«.

Nicht nur die zahlreichen Geisterstücke dieser Art, sondern überhaupt die große Mehrzahl der Yōkyoku sind durch und durch vom buddhistischen Geist und seiner pessimistischen Weltanschauung erfüllt. Alle Menschenschicksale liegen in Buddhas Hand; alles, was vollbracht wird, sogar die Ausübung einer Blutrache, geschieht nur mit Buddhas Hilfe; Dämonen, Gespenster und andere Scheusale, an die das abergläubische Volk steif und fest glaubte, werden nur durch die Kraft des Buddhismus resp. des Bonzen gebändigt. Selbst in Stücken, die in oder von Shintōtempeln handeln, fehlen buddhistische Elemente nicht. Dies findet seine einfache Erklärung darin, daß die Verfasser der Texte fast ausnahmslos Bonzen waren. Bonzen hatten ja die Kenntnis des chinesischen Schauspiels vermittelt und so erst die Entwicklung des Dramas in Japan ermöglicht; die in chinesischer und japanischer Litteratur einzig bewanderten Bonzen dichteten nun auch die Texte für die Schauspieler der Yūzaki usw. Familien, welche das musikalische und mimische Arrangement übernahmen und das Ganze, die nunmehrige Oper, auf die Bühne brachten. Wenn wir daher hören, daß der oder jener Schauspieler aus einer der genannten Familien dieses oder jenes Nō verfaßt habe, so haben wir darunter nur zu verstehen, daß er die musikalische Bearbeitung vorgenommen und das Stück für die Bühne zur Aufführung mit Gesang und Tanz hergerichtet habe; mit der Abfassung des Textes hat er nichts zu tun. Leider sind uns die Namen der priesterlichen Verfasser nur in wenigen Fällen bekannt. Die Stücke Yamamba und Eguchi sollen vom Bonzen Ikkyū, Takasago und Kanehira vom Bonzen Shōtetsu (1380—1456), Sotoba-Komachi vom Bonzen Yūkwai verfaßt sein. Eines, das Genji Kuyō, wird einem Shintōpriester von Kawakami zugeschrieben.

Ebensowenig haben wir Daten über die Entstehungszeit der einzelnen Stücke, und wir wissen nur, daß sie in den 200 Jahren vom Ende des 14. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts entstanden sind. Aus diesem Zeitraum — das später Produzierte kommt hier nicht in Betracht — besitzen wir 264 Stücke, welche wir das klassische Repertoire des Nō-Dramas nennen können. Aus einer kritischen Betrachtung der Stoffe, des mehr oder weniger komplizierten und kunstvollen Aufbaues der Handlung und einigen anderen Merkmalen können wir natürlich oft auf die Entstehungs-

zeit annähernd gültige Schlüsse ziehen, aber eine dahinzielende gründliche Untersuchung ist noch nicht angestellt worden. Dafs so einfache Stücke wie Iwato-biraki, »Öffnung des Felsentores [der Ama-terasu]«, Orochi, »Die grofse Schlange«¹⁾, Tama-no-i, »Der Juwelenbrunnen«²⁾ Shiro-nushi³⁾ usw. zum ältesten Bestande zu rechnen sind, dafs aber Werke wie Funa-Benkei⁴⁾ einer höher entwickelten und späteren Stufe der Kunst angehören, sieht auch ein Nichtphilologe auf den ersten Blick.

Die Stoffe, welche schon im Sarugaku und Dengaku mimische Darstellung fanden, also die alten Göttermymen und die mit der Geschichte der grofsen, berühmten Shintōtempel zusammenhängenden Legenden, waren zweifellos mit unter den ersten, welche verarbeitet wurden. Hierher gehören aufser den schon genannten Stücken noch Ōyashiro (der grofse Schrein in Izumo), Tatsuta, Chikubu-shima, Matsuo, Awaji, Fushimi, Ema, Ama-no-Sakahoko, U-matsuri (Kormoran-Matsuri), Gendayū, Ukon, Murokimi usw., d. i. die sog. Shinji no Nō, »Nō für Götterangelegenheiten«. Ebenfalls sehr alt müssen im Durchschnitt die Nō sein, welche der Feier glücklicher Ereignisse wie Hochzeiten, oder zur Beglückwünschung des Kaisers, auf dafs er segensreich regiere, und dergleichen Zwecken dienten. Diese an dramatischer Handlung ärmste Gruppe von Stücken bezeichnet man als Shūgen no Nō, »Gratulations-Nō«, und das populärste Stück daraus, wenn auch bei weitem nicht das beste Nō, wie manche behauptet haben, ist das bei Hochzeiten im Auszug gesungene Takasago⁵⁾. Andre Stücke dieser Art sind Oi-matsu (Alte Kiefer; die Kiefer ist symbolisch für lange Lebenszeit), Urashima, Iwafune, Kinsatsu, Nomori, Arashi-yama, Shōjō.

Die durch das Heike Monogatari und verwandte Rhapsodien

¹⁾ Die von Susanowo getötete vielköpfige Schlange, die im Stück als Nochi-shite »späterer Protagonist« auftritt. Vgl. meine Japanische Mythologie S. 120 ff.

²⁾ Die Geschichte von Hiko-hoho-demi und Toyo-tama-bim: im Drachenpalast unterm Meere. Mythologie S. 219 ff.

³⁾ D. i. der Gott Koto-shiro-nushi. Mythologie S. 140 ff.

⁴⁾ Übersetzung weiter unten.

⁵⁾ Übersetzung der Hauptteile weiter unten.

volkstümlich gewordenen Heldensagen nahmen bald auch in den Yōkyoku einen breiten Raum ein. In erster Linie kommen da die Stoffe aus dem Heike Monogatari und Gempei-Seisuiki mit den Lieblingshelden Yoshitsune, Benkei, Raikō (Yorimitsu); dann die Vendettageschichte der Gebrüder Soga, dem Soga Monogatari entnommen, die wir in zahlreichen Variationen haben: Kosode Soga, Yo-uchi Soga usw., und die Veranlassung gegeben hat, auch spätere Vendetten aus der unmittelbaren Gegenwart, also Zeitereignisse, zu bearbeiten, z. B. Mochizuki¹⁾ und Hōkazō. Bekannte Stücke dieser historisch-romantischen Klasse sind Funa-Benkei, Hashi-Benkei, Shunkwan, Kagekiyo²⁾, Nakamitsu³⁾, Tsuchigumo, Kogō, Hachino-ki, Shōson, Senju, Fujito, Urokogata, Rashōmon (oder Tsuna, d. i. Watanabe no Tsuna), Ōhara-gokō, Nishiki-do, Morihisa. Viele von ihnen zeigen eine etwas bewegtere und kompliziertere Handlung.

Eine vierte besonders wichtige, umfangreiche und für die ganze Nō-Technik charakteristische Gruppe bilden die Stücke mit Geister- und Dämonenerscheinungen, deren typische Gestalt oben kurz geschildert wurde, z. B. Sanemori, Tsunemasa, Tomonaga, Tomowe, Tamura, Yashima, Tomo-Akira, Kuma-saka, Ebira. Aber nicht nur die Geister toter Menschen treten auf und werden durch den Bonzen erlöst, sondern auch Geister von Pflanzen und andern unbelebten Dingen; denn alles hat ja eine Seele, und, wie eine Stelle im Lotos-sutra (Hoke-kyō) besagt: »Kräuter und Bäume, Steine und Felsen, alle sollen ins Nirvana eingehen.« So erlöst im Yugyō-yanagi der Priester Yugyō den Geist eines Weidenbaumes (yanagi); im Mutsura ist ein Ahornbaumgeist der Held; in Kakitsubata und Ume die Geister dieser Pflanzen; und in Yuki handelt es sich sogar um den Geist des Schnees. Dämonen (Oni) oder mit magischer Kraft behaftete langnasige Kobolde (Tengu) treten

¹⁾ Beschreibung einer Aufführung, ohne Nennung des Namens des Stücks, bei Selenka, Sonnige Welten, S. 228 f. Analyse s. unten.

²⁾ Übersetzung Selenka, a. a. O. S. 265—271. Dort irrtümlich Kane-kiyo genannt.

³⁾ Englische Übersetzung von Chamberlain, Classical Poetry of the Japanese, p. 170 ff.

in Stücken wie Katsuragi-Tengu, Tanigō, Hi-un (fliegende Wolken), Yamamba, Adachi-ga-hara, Shari auf.

Eine fünfte Gruppe entnimmt ihre Stoffe den alltäglichen Begebenheiten des Lebens und stellt uns Vorgänge dar, in denen es sich um Liebe zwischen Mann und Weib — Eifersucht spielt dabei eine große Rolle! —, Elternliebe und kindliche Pietät u. dgl. handelt. Eine ganze Reihe von Stücken hat sich den Kinderdiebstahl zum Vorwurf genommen. Es sollen nämlich in der Ashikaga-Zeit öfters Kinder geraubt und von den Entführern für Geld verkauft worden sein. Im Yōkyoku machen sich gewöhnlich die Eltern verkleidet auf die Suche und finden schließlich das vermißte Kind. Ich nenne hier Koi no Omo-ni, »Schwere Last der Liebe«, Ominameshi, Uneme, Ayatsuzumi, Mai-guruma; Sumida-gawa (die berühmte Erzählung vom kleinen Umewakamaru ¹⁾), Hyakuman, Kwagetsu (Blume und Mond; Entführung eines Kindes durch einen Tengu), Asuka-gawa, Tsuchi-guruma, Sakura-gawa, Minase (der Geist der toten Mutter führt dem suchenden Vater das Kind wieder zu).

So viel Stoffe die Gempei-Zeit für die Yōkyoku geliefert hat, so absolut unberücksichtigt sind merkwürdigerweise die historischen Vorgänge der voraufgehenden Fujiwara-Zeit geblieben, während sie doch für die höfischen Monogatari so fruchtbar waren. Nur das von den Gebildeten viel gelesene Genji Monogatari hat seine Materialien beige-steuert für die Stücke Aoi-no-Ue (Frau des Hikaru Genji), Nonomiya, Tama-kazura, Sumiyoshimōde, Utsusemi, Ochiba und einige andre. In Anbetracht des Einflusses, welchen die chinesische Litteratur auf die Gestaltung der Yōkyoku ausgeübt hat, sollten wir auch chinesische Stoffe anzutreffen erwarten. Diese Erwartung wird nicht getäuscht, indem Stücke wie Chōryō, Kan Yōkyū, Haku Rakuten (der Dichter Peh Lo-tien), Yō Kihi (die berühmte Schönheit Yang Kuei-fei, Favoritin des Kaisers Ming Huang, gest. 756), Sai Ōbo, Shōkun, Shōki usw. chinesische Fabeln enthalten. Ob etwa chinesische Schauspiele direkt den Stoff für das eine oder andre Yōkyoku hergegeben haben, vermag ich nicht zu bestimmen.

¹⁾ Vgl. Brauns, Jap. Märchen: Die Weide von Mukojima, S. 358 f.

Die Sprache der Yōkyoku ist ein mit chinesischen Wörtern vermisches Japanisch, das im ganzen auf der Sprachstufe des Taiheiki steht. Wo aus chinesischen Gedichten, natürlich in ihrer sino-japanischen Lesung, oder aus buddhistischen Sutras und ähnlichem zitiert wird, ist der Prozentsatz chinesischer Wörter groß, im Stil der Dialoge und Monologe aber sehr mäßig, und in den poetischen Stellen, wo alte japanische Uta zitiert oder nachgebildet werden, fehlt das Chinesische selbstverständlich ganz. Die Verwendung des Hilfsverbs *sōrō* in den Prosaabschnitten läßt den Stil der Yōkyoku demjenigen der Kap. 18 besprochenen Briefe sowie dem modernen Briefstil ähnlich erscheinen. Prosa und metrische Stellen wechseln in buntem Gemisch. Sobald die lyrische Empfindung sich steigert, geht die Diktion ins Rhythmische, d. i. in einen Wechsel von Siebensilbern mit Fünfsilbern über. Die Prosasätze sind durchgängig kurz und prägnant. Die Worte der Schauspieler — ich sehe hier vom Chor vorläufig ganz ab — werden entweder in langsam feierlicher Weise mit gepresster, unnatürlich forzierter und den Sprecher stark anstrengender Kopfstimme deklamiert, oder rezitativisch gesungen. Gesten sind spärlich und langsam. Gewöhnlich beobachten die Schauspieler eine stoische Ruhe auf der Bühne, wenn nicht ausnahmsweise der dargestellte Vorgang, z. B. das Netzfädenwerfen der blitzschnell hin- und herfahrenden Spinne in *Tsuchigumo*, schnellere Bewegungen unbedingt verlangt.

Die Nō-Bühne, welche seit dem 15. Jahrhundert bis heute unverändert geblieben ist, zeigt große Ähnlichkeit mit der alten chinesischen Bühne der Mongolenzeit. Beide bestehen aus erhöhten, quadratischen, nach drei Seiten hin offenen, oben überdachten Pavillons mit geschlossener Rückwand, welche die einzige Kulisse bildet¹⁾ und auf der in Japan stets ein Kiefernbaum aufgemalt ist. Der für sich überdachte Zuschauerraum umgibt die Bühne in einiger Distanz auf den drei offenen Seiten. Links hinten, vom Zuschauer gesehen, schließt sich an die Bühne

¹⁾ Vgl. Grube, Chinesische Litteratur S. 396. Die ganz aus Holz gebaute podiumartige Bühne mit gebohtem Fußboden mißt durchschnittlich 6 m im Quadrat. Das auf Pfeilern ruhende Dach der Bühne ist dem eines buddhistischen Tempels ähnlich, also von fremdländischer Architektur.

(butai) ein langer, offener, aber überdachter Gang von etwa 3 m Breite an, der zur Garderobe (kagami no ma, »Spiegelzimmer«, weil darin ein großer Spiegel hängt) führt und hashigakari, »Brückenschlag, Brücke«, heißt. Der zwecks Einlasses des Tageslichtes — denn die Aufführungen finden nur bei Tage zwischen 8 Uhr morgens und 6 Uhr abends statt, — nicht überdachte Raum zwischen Bühne und Garderobengang einerseits und dem Zuschauerraum anderseits ist mit Kieselsteinchen ausgelegt und stets mit drei kleinen Kiefernbäumen bepflanzt. Auf der Bühne im Hintergrund sitzen im Zeremonialkostüm die Musikanten, welche die Handlung melodramatisch durch Instrumentalspiel und menschliche Stimmlaute begleiten: ein Flötenbläser, zwei Tamburin-(Tsuzumi) Schläger und ein Pauker, also ein sehr primitives Orchester. Am primitivsten aber sind ihre Stimmlaute, denn von Gesang darf man hier wohl nicht reden: tief angesetzte und langsam oder schnell zu höchster Diskanthöhe emporgezogene Schreie ha-ō, die bei besonders pathetischen Stellen zum wildbewegten, leidenschaftlichen Geheul werden. Viele moderne Japaner verschließen sich schon nicht mehr der unfreiwilligen Komik dieser vokalischen Begleitung, die zwar den daran Gewöhnten, wie ich aus eigener Erfahrung bestätigen kann, in erregte Mitleidenschaft zieht, aber doch nur als eine der seltsamsten musikalischen Verirrungen bezeichnet werden muß. Die geringe musikalische Begabung der Japaner und ihre vollständige Unkenntnis einer natürlichen Stimmentwicklung im Gesang ist wohl dafür verantwortlich zu machen. Einen wohlthuenden Kontrast zu dieser Orchesterleistung bildet der Gesang des Nō-Chores, dessen Sänger von Anfang bis Ende des Stückes auf der Bühne rechts in zwei Reihen kauern, die Gesichter dem Innenraum der Bühne und den Schauspielern zugekehrt. Der auswendig vorgetragene, in tiefen Tonlagen dahinschwebende Chorgesang ist zwar etwas monoton, aber dem Ohr angenehm und oft von einschmeichelndem Rhythmus. Der Nō-Chor, in der Kunstsprache Ji genannt, fordert ohne weiteres zum Vergleich mit dem Chor der alten griechischen Tragödie heraus, und eine kurze Betrachtung wird uns lehren, daß die Ähnlichkeiten zwischen beiden viel größer sind als ihre Verschiedenheiten. Ich möchte auf folgende Punkte aufmerksam machen.

Der Ji hat oft die epische Aufgabe, die Situation durch

Erzählung wissenswerter Vorgänge zu verdeutlichen, wie z. B. der Choros in der Zwischenhandlung der euripideischen Iphigenie in Aulis, der von der Veranlassung des trojanischen Krieges und der allmählichen Ankunft der Griechenmacht Kunde gibt¹⁾.

Ji und Choros erfüllen einen lyrischen Zweck, indem sie ihrer Empfindung über die Taten und Leiden der handelnden Personen gefühlvollen Ausdruck geben. Sie verleihen so dem Drama eine entschieden lyrische Färbung.

Ji und Choros lassen sich häufig mit einer handelnden Person ins Wechselgespräch ein (im Nō-Drama Rongi genannt; so heisst aber auch besonders der Dialog zwischen Shite und Waki).

Beide stellen über das Schicksal der Menschen sinnige Betrachtungen an. Man vergleiche z. B. den Chorgesang im König Oedipus, nachdem der Fürst seine Herkunft erfahren hat:

Gleich dem Nichts
Acht' ich der sterblichen Menschen Geschlechter.
Wem, wem ward
Mehr vom Glück als des Wahnes Rausch
Und vom Wahn die Ernüchterung? — — — —
Übers Mals
Hat er die Fülle des Segens erworben
Höchstes Gedeih'n.
Er erlöste das Vaterland
Aus den Klauen des Rätseltiers — — — —
Und nun? Wes Name nennt das Unheil mehr? usw.

mit dem weiter unten übersetzten Kuse (Selbstgespräch) des Ji im Nō-Drama Ataka, wo über das klägliche Schicksal des einst so mächtigen Yoshitsune Klage erhoben wird.

Ji und Choros geben schliesslich oft kurze Berichte über neu auftretende Personen, wie in Sophokles' Antigone, als Ismene auftritt:

¹⁾ Um ihres epischen Charakters willen sei hier eine andere Eigentümlichkeit der Yōkyoku erwähnt. Statt wirklich eine Handlung auszuführen, beschreibt sie der Schauspieler oft nur mit Worten, z. B. »der Schiffer schneidet den Strick durch und stößt das Boot ins tiefe Wasser hinaus«; oder ein Geist deklamiert über sich selbst: »Jetzt zieht er die Querflöte aus seinem Wams«, so spricht der Geist und spielt auf der Flöte.

Sieh da aus dem Tor Ismene sich nah'n,
Um die Schwester betränt in liebendem Schmerz;
Ein trübes Gewölk um die Brauen entstellt
Ihr glüh'ndes Gesicht
Und betaut die liebliche Wange.

Statt eines Beispiels hierzu aus den Yōkyoku verweise ich auf das dem Ji oder Chor entsprechende Rezitativ des Begleitsängers in dem romantischen Schauspiel Asagao, welches Asagaos Auftreten schildert:

Wie jammervoll, ach, wie beweinenenswert
Kommt Ak'itsuki's Tochter, Miyūki,
Gebeugt von der Last der unendlichen Trübsal — — — —¹⁾

Die Schauspieler, stets Männer, auch für die Frauenrollen, sind in prächtige, möglichst historisch richtige Kostüme gekleidet. Geister, Dämonen, Frauen, der alte Mann (okina) und mehrere andre Personen tragen typische Masken. Wie auf der altchinesischen Bühne kein Vorhang, keine Dekorationen. Jedes Stück schließt mit einem Tanz.

Die erwähnten vier Schauspielerfamilien zu Nara, welche die Oper auf Grundlage des Sarugaku ausbildeten, dienten zwar dem Kasuga-Shintōschrein daselbst, aber das neue Kunstwerk kam nicht bei den Matsuri auf den Tempelbühnen vor das Volk, sondern wurde lediglich für die exklusiven Hofkreise der Shōgune zu Kyōto gespielt, deren Gönnerschaft erst die Ausbildung der Gattung ermöglichte. Yoshimitsu, der dritte Ashikaga Shōgun (1368 bis 1394), hatte den begabten Jirō Kiyotsugu (gest. 1406 im Alter von 52 Jahren) aus der Yūzaki-Familie und dessen Sohn Motokiyo (gest. 1455 im Alter von 83 Jahren) als Pagen (dōbō) und Pantomimen nach Kyōto gezogen. Diese beiden Männer sind es vor allem, welche in der beschriebenen Weise, von litteraturkundigen Bonzen unterstützt, durch Nachbildung und kombinatorische Arbeit das Nō schufen. Sie sind am bekanntesten unter den durch Silbenwahl aus den buddhistischen Götternamen Kwan-se-on und Amida zusammengestellten Namen Kwan-Ami (Vater) und Se-Ami (Sohn), die sie annahmen, nachdem sie sich wie Bonzen das Haupt geschoren hatten. Das Aufführen der alten und Komponieren von neuen Nō wurde erblicher Beruf in ihrer Familie. Nach den Namen ihrer beiden Begründer

¹⁾ Siehe meine Japan. Dramen, Asagao S. 8 f. (Amclangs Verlag).

heißt ihre Schule die Kwanze Ryū¹⁾. Sie blüht noch heute, ebenso die Ryū, welche von den drei andern in den Fußstapfen der Yūzaki folgenden Familien aus Nara begründet wurden: die Hoshō (Schatzleben) Ryū der Toyama, die Kongō (Diamant) Ryū der Sakato und die Komparu (Goldfrühling) Ryū der Emai-Familie²⁾. Zu ihnen gesellte sich und besteht ebenfalls noch heute eine fünfte Schule, die Kita (Freudenreich) Ryū, die zur Zeit Hideyoshis, eines eifrigen Patrons der Nō-Spiele, als eine Abzweigung der Kongō Ryū ins Leben trat. Den musikalisch-theatralischen Verschiedenheiten zwischen den Nō-Schulen entsprechen auch größere oder kleinere Divergenzen in den Texten der Yōkyoku. Die Vertreter der Gesangsschulen führen den Titel Tayu, d. i. Meister.

Als goldene Zeit des Nō ist die Ära des achten Shōguns Yoshimasa (1444—1472, gest. 1490) zu betrachten. Im 16. Jahrhundert wurde die Produktion geringer, und obschon auch in der Tokugawa-Periode noch neue Nō entstanden sind und die Nō-Aufführungen mit größtem Eifer betrieben wurden, so können wir doch noch vor Ende des 16. Jahrhunderts die klassische und produktive Periode des Nō als abgeschlossen betrachten.

Als Dramen und als litterarische Erzeugnisse überhaupt betrachtet, haben die Yōkyoku trotz vieler einzelnen Schönheiten und mancher reizenden Einfälle doch nur einen mäßigen Wert. Ihr originaler poetischer Gehalt ist, wie schon bemerkt wurde, nicht bedeutend, und die allzugroße Familienähnlichkeit der Stücke, die meist nach Schema F aufgebaut erscheinen, ist ein etwas lästiges Zeichen mangelnder Erfindungskraft. Die Sprache wimmelt von Wortspielen aller Art, wodurch das Verständnis an sich und noch mehr die Übertragungsmöglichkeit in fremde Sprachen erschwert wird. Auch dem gebildetsten Japaner bleibt bei der Aufführung eines Nō der Wortlaut desselben ein Rätsel, wenn er nicht vorher das Libretto gründlich studiert hat und es ungefähr auswendig weiß oder während der Darstellung mit nachliest. Die Schwierigkeit des Verständnisses ist natürlich zum Teil in der etwas veralteten Sprache begründet, weit mehr

¹⁾ Kwan von Kwan-Ami, ze von Se-Ami entnommen (s wird oft z in Zusammensetzungen). Ryū bedeutet Schule.

²⁾ Nur die Komparu und Kongō blieben in Nara, die Kwanze und Hoshō dagegen verlegten ihren Wohnsitz nach Kyōto.

aber in der Stilverwicklung; sie wird noch durch eine fremdartige Artikulation in der Aussprache gesteigert. Trotz alledem hat das Interesse am Nō seit der Restauration 1868, wo es endlich allen Liebhabern mimischer Kunst zugänglich wurde, erheblich zugenommen. Textausgaben mit Kommentaren, Zeitschriften, Vereine, eine Reihe stehender Bühnen ausschließlich für das Nō geben lebhaftes Zeugnis hiervon. Gegen Erlegung seines Obolus kann jetzt jedermann Nō-Aufführungen beiwohnen, während früher, als die Aufführungen bloß am Hof der Shōgune durch dafür ausgebildete Samurai stattfinden durften und von den Tokugawa-Fürsten sogar zu Staatsaktionen erhoben worden waren, selbstverständlich nur eine kleine, erlesene Zahl von vornehmen Leuten sich ihrer erfreuen durfte. Die Aristokratie stellt übrigens noch heute den größten Prozentsatz der Nō-Enthusiasten.

Wenn man Nō spielt, so betreibt man dies Geschäft mit Gründlichkeit und Ausdauer. Man begnügt sich nicht mit ein oder zwei Stücken, deren jedes im Durchschnitt eine Stunde in Anspruch nimmt, sondern es werden regelmäßig fünf Stücke verschiedener Gattung gegeben. Zuerst kommt ein sog. Waki-mono¹⁾, nämlich ein Götter- oder seltener ein Gratulationsstück (Jingi oder Shūgen), z. B. Takasago. Zu zweit ein Shuramono, d. i. Kampfstück, z. B. Tamura (Saka-no-ue no Tamuramaros Sieg über die Teufel), worin gewöhnlich der Geist eines toten Kriegers auftritt und die Abenteuer erzählt, an denen er bei Lebzeiten teilgenommen hat. Sie sind fast alle tragisch, und es gibt nur drei Hauptausnahmen mit glücklichem Ausgang: Tamura, Yashima (Schlacht bei Yashima, wo Yoshitsune die Heike besiegte) und Ebira, »Köcher«, (der Genji-Krieger Kajiwara Kagesue kämpft in der Schlacht von Ichi-no-tani gegen die Heike mit Pflaumenblüten in seinem Köcher). Zu dritt ein Katsuramono, »Kronen- oder Perrückenstück«, d. i. ein solches, worin eine Frau als Hauptperson auftritt, z. B. Yuya (eine Konkubine Munemoris, Kiyomoris Sohn. Munemori will ihr nicht die Erlaubnis geben, zu ihrer schwerkranken Mutter zu gehen und nimmt sie mit zu

¹⁾ Oder Waki-Nō; so genannt, weil der Waki als wesentliche menschliche Person hier zuerst auftritt, mit Eboshi und Kariginu bekleidet.

einer Blumenschau. Nichts kann die Betrübte aber zerstreuen. Ein schönes Gedicht, das sie verfaßt, verschafft ihr von dem gerührten Munemori endlich den gewünschten Urlaub). Zu viert ein Stück mit einer wahnsinnigen Frau, z. B. Hanjo, oder ein Genzai-mono, Wirklichkeitsstück ohne Geister, z. B. Ataka, Mochizuki. Zu fünft ein Teufels- oder Koboldstück, z. B. Adachi-ga-hara, Kurama-tengu, oder Gratulationsstück, z. B. Iwafune, Shōjō.

In merkwürdiger Übereinstimmung mit dem Brauch der Griechen, auf eine tragische Trilogie ein komisches Satyrspiel folgen zu lassen, steht nun die japanische Sitte, zwischen je zwei Nō ein Scherzspiel, Kyōgen oder prägnanter Nō-Kyōgen genannt, einzufügen. Wir werden diesem ältesten Vertreter der japanischen Komödie noch weitere Beachtung schenken. Beide, Yōkyoku und Kyōgen, haben auf die spätere dramatische Literatur einen mächtigen Einfluß ausgeübt, indem sich ersteres zum volkstümlichen Schauspiel und Trauerspiel, letzteres zur Komödie weiterentwickelte. In ihrer Vaterschaft zum Theater der Tokugawa-Periode liegt vielleicht ihr unvergänglicher Wert. Der Übergang vollzog sich allmählich, wie nicht anders zu erwarten: je älter die Schauspiele, um so näher stehen sie dem Nō in Technik und Stoffwahl.

Die älteste Beschreibung einer Nō-Aufführung finden wir im Bun-an¹⁾ Dengakki des Bonzen Jitsu-i. Die Aufführung war von Jitsu-i selber im März 1446 veranstaltet und dazu der Prinz Fusumi-no-miya eingeladen worden. Vom Morgen bis gegen Abend wurden zehn Stücke gegeben, was einesteils bezeugt, daß die Serienaufführung schon damals im Schwung war, andernteils für die verhältnismäßige Kürze der älteren Stücke spricht. Denselben Abend noch lud der Prinz den siebzehnjährigen Hauptdarsteller zu sich ein und ließ ihn drei Kyōgen spielen. Die Beteiligung hoher Personen sowohl, wie die Wechselfolge von Yōkyoku und Kyōgen zeigt uns das erhaltene Programm einer Aufführung am 6. X. 1593 im kaiserlichen Palast. Nach den drei einleitenden Shiki-sam-ba-Tänzen (Okina, Senzai und Sambasō) kamen das Nō Oi-matsu, das Kyōgen Bikusata, die Nō Teika und U-kai, das Kyōgen Mimi-

¹⁾ Ein Nengō (Jahresperiode), 1444—1448.

hiki, das Nō Yugyō-Yanagi, das Kyōgen Kurama-mairi und die Nō Dai-e, Yō Kihi (Yang Kuei-fei) und Tōgan-koji. In den drei Nō-Stücken Oi-matsu, Teika und Dai-e, und im Schwank Mimi-hiki hatte niemand geringeres als der Reichsverweser Fürst Hideyoshi die Hauptrolle übernommen.

Seit der Tokugawa-Zeit errichtete man für das Theater wirkliche Schauspielhäuser, wo Bühne und Zuschauerraum wie bei uns unter einem Dache liegen, und versah die Bühne mit Vorhang¹⁾ und realistischen Dekorationen und Maschinerien, aber der Zusammenhang mit der älteren einfachen Nō-Bühne ist noch deutlich erkennbar, vor allem in dem durchs Parterre des Schauspielhauses, mitten durch die rechts und links sitzenden Zuschauer hindurchführenden, in Bühnenhöhe liegenden Steg, auf dem die Schauspieler aus der Hilfsgarderobe²⁾ allen sichtbar nach der Bühne schreiten und meist schon unterwegs agieren. Dieser Steg, das konservativ beibehaltene Hashi-gakari der Nō-Bühne, bekam in der Tokugawa-Zeit den Namen Hana-michi, »Blumenweg«, nicht etwa, weil er zu Blumen irgendeine Beziehung hat, sondern weil die Zuschauer darauf die Geschenke niederzulegen pflegten, die sie den Schauspielern zudachten. Ein Geschenk heißt höflich eine hana, »Blume«; Hana-michi bedeutet also, durch die Blume gesprochen, Geschenkweg.

Wir müssen noch einer eigentümlichen populären Pantomime gedenken, die bis zum heutigen Tag bei Gelegenheit von Matsuri auf improvisierten Bühnen in den Strassen dargestellt wird und wohl von den alten Götter- und Glückwunsch-Sarugaku herzu-leiten ist. Ich meine das sog. Baka-bayashi, »Dummen-Orchester«. Die Baka-bayashi sind possenhafte Stücke meist aus der Mythologie, aufgeführt von maskierten Spielern unter Begleitung einer wirklich törichten Lärmmusik, zu der eine Flöte, eine große Trommel (ō-daiko), eine kleine mit Schnüren umwickelte Trommel (shime-daiko), eine große mit zwei Bambusstöckchen geschlagene Tsuzumi und eine Suri-gane, »Reibeglocke« (mit Schlägel innen angeschlagener Gong) beitragen. Die Spieler sind Bauern. In Tōkyō werden zu dem Zweck Bauern aus den

¹⁾ Nicht Rollvorhang, sondern von der Seite vorgezogen.

²⁾ Hinter dem Parterre gelegen und durch einen unsichtbaren Gang mit der Hauptgarderobe (Gakuya), die hinter und über dem Bühnenraum liegt, verbunden.

Dörfern der Umgegend gedungen, unter denen sich die Bewohner der Dörfer Mikawashima und Kasai eines besonderen Rufes erfreuen, obwohl die letzteren sonst bei den Tokyonern wegen ihrer Alltagsbeschäftigung nicht gerade in gutem Geruche stehen, — sie widmen sich nämlich der Latrinenbeförderung der Großstadt.

Ich werde nunmehr die Yōkyoku für sich selber sprechen lassen. Von dem Gratulations-Nō Takasago gebe ich nur die für uns interessantere erste Hälfte, von dem handlungsreicheren Funa-Benkei aber, einem der besten Stücke, den gesamten Text. Einige Analysen anderer Stücke, besonders ein Auszug aus Ataka, werden das Bild ergänzen ¹⁾).

Takasago ²⁾.

P e r s o n e n :

Waki (Deuteragonist): Tomonari, Priester des Shintōschreins zu Aso, Kyūshū.

Mae-shite (der frühere Protagonist): Ein Greis, eigentlich der Geist der Kiefer von Sumiyoshi.

Tsure (Begleiter): Eine Matrone, eigentlich der Geist der Kiefer von Takasago.

Nochi-shite (der spätere Protagonist): Der Gott von Sumiyoshi, identisch mit dem Mae-shite, dem Greis, nur verschiedene Erscheinungsform desselben.

Ort der Handlung ist die Provinz Harima.

* * *

(Tomonari ³⁾) (Rezitativ ⁴⁾).

Zum erstenmal jetzt trag' ich
Das Reisegewand;
Und fern ist der Tag,
Wo die Reise ich ende.

(sprechend ⁵⁾) Ich bin's, Tomonari, der Priester des Schreins von Aso in der Provinz Higo in Kyūshū. Da ich die Hauptstadt noch nie ge-

¹⁾ Es sei hier auf B. H. Chamberlains schöne englische Übertragungen der vier Stücke Ha-goromo »Das Federkleid«, Sesshō-seki, »Der todbringende Stein«, Kantō oder »Das Leben ein Traum« und Nakamitsu in Classical Poetry of the Japanese, S. 132—185, hingewiesen, sowie auf F. W. K. Müllers Übersetzung von Ikkaku-Sennin »Einsiedler Einhorn«.

²⁾ Arrangiert von Motokiyo.

³⁾ Ich nenne um der Deutlichkeit willen die Namen der sprechenden Personen, statt der Rollencharaktere Waki usw.

⁴⁾ Im Anfang des Stückes shidai genannt.

⁵⁾ Kotoba, gesprochene Worte.

sehen habe, so habe ich mich jetzt entschlossen, nach der Hauptstadt hinauf zu wandern. Und da sich günstige Gelegenheit bietet, so denke ich einen Blick auf die Meeresküste von Takasago im Lande Harima zu werfen.

(Reisebeschreibung, Michiyuki). Mein Reisegewand hab' ich angelegt und bin entschlossen, den Weg nach der weitentfernten Hauptstadt heute anzutreten. Die Wellen schlagen an die Küste des Meeres; sanfter Frühlingswind treibt dahin das Schiff übers Meer; — nicht weiß ich's, wie viele Tage nun schon verstrichen, wie viele die Reise noch dauern wird. Durch die weißen Wolken weither bin ich nun endlich angekommen an dem ersehnten Seegestade von Takasago am Meere von Harima.

Greis und Matrone (treten auf, Rezitativ)¹⁾

Es wehet der Frühlingswind
Von den Föhren von Takasago,
Und unterdessen dunkelt der Abend,
Und die Töne der Glocke
Hallen vom Tempel Onoë herüber.

Matrone. Die Wogen, vom Frühlingsnebel bedeckt,
Verbergen sich an der nebligen Küste.

Beide. Das Rauschen der Wogen allein, es kündigt
Das Steigen und Fallen der Salzflut.

Greis (sprechend)²⁾. Wen könnt' ich zu meinem Freunde machen? Auch die Kiefer von Takasago ist nicht meine Freundin von alters her. Ich weiß nichts mehr von den vergangenen Zeiten. Ein greiser Kranich bin ich jetzt geworden, und der weiße Schnee [des Alters] hat sich immer mehr gehäuft und gehäuft. Wenn ich erwache in der frostigen Frühlingsnacht, wo der Dämmerungsmond noch über meinem Neste steht, und ich nur daran gewöhnt bin, den Wind in den Kiefern rauschen zu hören, dann ist nur die Stimme meines Herzens mein Freund, und wie eine Binsenmatte breite ich die Gedanken meines Inneren vor mir aus.

Beide (Uta, Gesang).

Auf Nachricht wartend, befragt der Wind
Der herweht von der Küste des Meers,
Die Kiefer.
Laß miteinander hinweg uns fegen
Den Abfall der Nadeln am Fulse der Bäume,
Ärmel an Ärmel, Kleid an Kleid,
Bedeckt von den fallenden Nadeln.
Onoë's Kiefer in Tákaságo ist alt geworden,
Und ach! es nahen die Furchen des Alters
Wie Wellen dem Ufer.

¹⁾ In der Mitte des Stückes als erste Worte des Protagonisten Issei genannt.

²⁾ Die dem Issei folgenden Sprechworte heißen Sashi.

Wir fegen die Nadeln im Schatten des Baumes
Und fristen bis hierher die Dauer des Lebens.
Bis wann wohl werden wir leben, o Kiefer?
Berühmt seit alters ist diese Stätte.

Tomonari (sprechend). Während ich auf Leute aus dem Dorfe warte, ist dort ein altes Ehepaar herbeigekommen. Heda! ich habe eine Frage an dich, alter Mann!

Greis (sprechend). Meinest du mich? Was ist es?

Tomonari. Welches ist der Baum, den man die Kiefer von Takasago nennt?

Greis. Der, dessen Untergrund wir gerade fegen, ist die Kiefer von Takasago.

Tomonari. Man sagt, daß die Kiefern von Takasago und Suminoe¹⁾ »beieinander wachsen«. Doch dieser Ort und Suminoe liegen ja in ganz verschiedenen Provinzen. Wie kann man dann sagen, daß sie »beieinander wachsen«?

Greis. Ganz wie du bemerkt hast, steht in der Vorrede zum Kokinshū geschrieben: »Die Kiefern von Takasago und Suminoe kommen mir vor, als wenn sie beieinander wachsen«. Wie dem auch sei, ich hier, der alte Mann, bin eine Person in Sumiyoshi in der Provinz Settsu, und diese alte Frau ist aus dem hiesigen Ort. Was sie zu berichten weiß, laß dir von ihr sagen.

Tomonari. Wie sonderbar! Während dieses alte Ehepaar, wie ich sehe, sich beieinander befindet, sagen sie doch, daß sie von See, Bergen und Provinzen getrennt in Suminoe und Takasago leben! Was soll das bedeuten?

Matrone. Wie töricht bist du! Wenn wir auch durch zehntausend Meilen von Bergen und Flüssen voneinander getrennt sind, so verkehren wir doch in unserer Liebe miteinander, und der Weg vom Gatten zur Gattin ist nimmer weit.

Greis. Versuche hierüber nachzudenken.

Beide. Obgleich die Kiefern von Takasago und Suminoe gefühllose Wesen sind, haben sie doch den Namen »Die beieinander Wachsenden« bekommen; wie erst recht gebührt dieser Name uns Menschen mit Leib und Seele, die wir als Gatte und Gattin, — ich, der Greis, der seit langen Jahren von Sumiyoshi her mit ihr verkehrt, und sie, die alte Frau, die bis zum heurigen Jahre wie [jene beiden] Kiefern die zusammenwachsenden Gatten heißen.

Tomonari. Eure Rede hat für mich viel Reiz. Nun sagt, gibt es an diesem Orte keine Überlieferung über die Geschichte der zusammenwachsenden Kiefern, nach der ich euch vorher fragte?

Greis. Die Leute der alten Zeit sagten: Dies ist ein Beispiel glücklicher Zeit.

¹⁾ Suminoe ist der ältere Name von Sumiyoshi.

Tomonari. Nun habe ich alles im einzelnen erfahren. Habt Dank! Jetzt sind meine Zweifel geklärt. Der Frühlingssonne

Greis. Strahlen scheinen so mild ob der westlichen See.

Tomonari. Dort drüben ist Suminoe.

Greis. Und dies hier ist Takasago.

Tomonari. Der Kiefern Farbentöne werden immer frischer.

Greis. Und der Frühling

Tomonari. Ist mild

Chor¹⁾. Ruhig sind die Wellen

Aller vier Meere;

Wohl regiert ist das Land,

Dafs von der Brise,

Die sich erhebt beim Steigen der Flut,

Nicht einmal rauschen die Zweige der Bäume.

Zu segnen fürwahr

Sind die Kiefern bäume,

Die so sich treffen.

Zusammen wachsen!

Eitel fürwahr ist's

Blicke ehrend hinaufzusenden;

Eitel fürwahr, in Worten zu danken,

Dafs wir ein Volk sind,

Das sich solcher Zeiten erfreut.

Hoch drum zu preisen

Ist die unendliche

Güte des Fürsten.

(Der lyrische Wechselgesang erstreckt sich weiter auf die belebende Kraft der Poesie, den Preis der nie alternden, immergrünen Kiefer, besonders der von Takasago. Die beiden Alten offenbaren sich als die Geister der trotz ihrer Entfernung voneinander als Gatte und Gattin zusammen wachsenden Kiefern bäume von Takasago und Suminoe. Der Chor beschreibt nun die Fahrt der beiden Alten im Boot nach Suminoe. Den Schauplatz muß man sich also nach diesem Ort verlegt denken. Zwiegesang zwischen dem Nochi-shite, dem Gott von Suminoe, mit dem Chor über allerhand symbolische Kleinigkeiten. Mit dem Hinweis auf den festlichen Tanz und Gesang von Mädchen und mit der Aufzählung einer Reihe von glückbedeutenden Tanzliedern schließt das Stück, dem es an jeglicher dramatischen Handlung fehlt. Die letzten Worte lauten:

Wir freun uns des Rauschens des Winds, der die beiden
Zusammen wachsenden Kiefern durchweht.)

¹⁾ Dieser Chorgesang ist das stehende Hochzeitslied bei jeder japanischen Vermählungsfeier.

Funa-Benkei »Benkei auf dem Schiff«.¹⁾

Personen:

Mae-shite: Shizuka, eine Sängerin und Tänzerin, Geliebte des Yoshitsune.

Nochi-shite: Taira no Tomomori, (dritter Sohn Kiyomoris, der tapferste Verteidiger des Taira-Geschlechts gegen die Minamoto).

Ko-kata (Jugendrolle): Yoshitsune.

Waki: Benkei, Yoshitsunes Vasall.

Tsure: Gefolgsleute des Yoshitsune.

Kyōgen (lustige Person): ein Bootsmann.

Ort der Handlung: Provinz Settsu (alter Name Tsu).

* * *

[Szene I: Abschied Yoshitsunes von Shizuka].

Benkei. Heute bin ich entschlossen, mich auf die Reise zu machen. Wann werde ich wieder zur Hauptstadt zurückkehren?

Ich bin's, Musashibō Benkei, der in der Nachbarschaft der Westpagode [des Berges Hiei-zan] wohnte²⁾. Nun hat mein Herr, der Herr Richter³⁾, in seiner Eigenschaft als amtlicher Stellvertreter Yoritomos die Taira-Familie zugrunde gerichtet. Die beiden erlauchten Brüder hätten eigentlich in engster Freundschaft zusammenstehen sollen wie Sonne und Mond, doch infolge der Verleumdungen nichtswürdiger Gesellen ist ihre enge Freundschaft zerrissen. Das ist nicht genug zu beklagen. Trotz alledem aber erfüllt mein Herr noch treu seine Pflichten gegen den teuren älteren Bruder. Für kurze Frist nun verläßt er die Residenz und begibt sich hinab nach den westlichen Provinzen, um [aus der Ferne der Selbstverbannung] seine Unschuld zu beteuern.

Heute trotz der späten Stunde schiffte er sich ein von Yodo, und wir eilen dahin nach der Küste von Daimotsu am Kap Ama-ga-saki im Lande Tsu.

(Gesang). Die Zeit ist der Anfang der Jahresperiode Bunji⁴⁾. Das Gerücht von der Uneinigkeit Yoritomos und Yoshitsunes ist schon zur Wirklichkeit geworden. Nicht imstande es zu bessern

Yoshitsune. . . . ist der Richter aus der Hauptstadt entwichen. Ehe der Weg zur Flucht ihm hier und dort verlegt werde, hat er beschlossen, nach den westlichen Ländern [zu fliehen].

Gefolge. Noch ist die Nacht tief, und der Mond kommt hervor zwischen den Wolken [über der Hauptstadt]. Im Gegensatz zu dem

¹⁾ Arrangeur Nobumitsu.

²⁾ Benkei, angeblich 1151 geboren, ein gewalttätiger Mönch, war Priesterschüler unter dem Bonzen Benchō auf dem Hiei-zan. 1176 traf er zum erstenmal Yoshitsune und wurde sein Anhänger. Aber die Gestalt Benkei's ist wahrscheinlich nur sagenhaft.

³⁾ Titel Yoshitsune's.

⁴⁾ Bunji = 1185—1189.

Auszug aus der Hauptstadt vor einigen Jahren, als es zur Unterwerfung der Taira-Familie ging, [zieht er heute hinaus] mit nur wenig mehr als zehn Leuten einsam und niedergeschlagen. So mit ergebenen Dienern zum Schiff.

(Gesang) das auf und nieder segelt wie Wolken und Wasser [steigen und fallen]. Und unbeständig wie Wolken und Wasser ist auch das Schicksal der Menschen. »Ihr Leute der Welt, sprecht wie ihr wollt! Doch ob es klar ist oder trüb, das Wasser des Quells, das weiß nur der Gott des Felsenquells selbst«, dieser Worte gedenkend, begrüßt er mit tiefer Verneigung die hohe Macht [des Gottes]. Und wie er dahinfährt, [empfindet er] bald das traurige Reisegefühl.

(Sie sind über den Fluß hinuntergefahren.)

Er ist nun an der Küste von Daimotsu angekommen, wo Flut und Wellen treiben.

Benkei. Da meine Herrschaft in Eile war, so sind wir schon hier an dem Gestade von Daimotsu angekommen. Hier wohnt ein Bekannter von mir; ihn werde ich für die Bewirtung meines Herrn sorgen lassen. He! ist der Herr dieses Hauses da?

Kyōgen. Wer ist da?

Benkei. Niemand anders als Musashi¹⁾.

Kyōgen. Wohlan, weswegen bist du gerade jetzt gekommen?

Benkei. Ich habe meinen Herrn hierher begleitet. Gib ihm Obdach.

Kyōgen. Wohlan, begeben euch nach dem Hinterzimmer. Macht euch keine Sorge und seid guter Dinge!

Benkei (zu Yoshitsune). Verzeiht mir, Herr! Es ist zwar eine Anmaßung von mir, davon zu sprechen, doch laßt mich reden. Gewiß wird Shizuka als Eure Gefährtin Euch weiter folgen wollen. Doch da dies bei der jetzigen Lage der Dinge etwas unziemlich ist, ach, so denke ich: möchtet Ihr sie doch von hier nach Hause schicken!

Yoshitsune. Wie es auch sei, Benkei, mache es ganz, wie du willst.

Benkei. Euer Wille soll geschehn. Ich werde zu der Wohnung der Shizuka gehen und es ihr sagen. (Sprechend): He! befindet sich Shizuka in diesem Hause? Musashi ist mit einer Botschaft des Herrn gekommen.

Shizuka (sprechend): O, ganz unerwartet ist Herr Musashi [gekommen]!

Weswegen bist du als Bote gekommen?

Benkei. Ja, daß ich jetzt komme, hat keinen andern Grund als einen Befehl meines Herrn. Daß Ihr hierher gekommen seid, das lobte [mein Herr] wiederholt. Aber da Eure Begleitschaft jetzt im Augenblick nicht passend ist, so ist es sein Befehl, daß Ihr nunmehr nach der Hauptstadt zurückekehrt.

¹⁾ D. i. Benkei.

Shizuka. Ach, das ist ein unerwarteter Befehl! Ich gedachte ihm überallhin als Begleiterin zu folgen; aber ich sehe: worauf man sich nicht verlassen kann, wie sehr man es auch möchte, das ist das Menschenherz. Ach, ich weiß nicht, was ich tun soll.

Benkei. Ihr habet recht. Nun, welche Antwort soll ich ihm bringen?

Shizuka. Ich will in deiner Begleitung zu meinem Herrn gehn und ihn selbst zur Rede stellen, und wenn meine Begleitschaft dem Herrn zum Nachteil gereichen könnte, so will ich zurückbleiben.

Benkei. Laßt es, laßt es lieber! Ihr tut besser hier zu bleiben.

Shizuka. Wenn ich die Lage der Dinge recht bedenke, so komme ich zu der Ansicht, daß all dies nur das Verfahren des Herrn Musashi ist, und deshalb will ich gehen und selber direkt ihm Antwort geben.

Benkei. Dies steht in Eurem Belieben. Also gehet!

(sprechend): He, ich sage! Shizuka ist angekommen.

Yoshitsune. Wohlan, Shizuka! Da ich diesmal unerwartet ein Flüchtling geworden bin und flüchtig von der Hauptstadt ziehe, so war die Freundlichkeit, mit der du soweit bis hierher mir gefolgt bist, im höchsten Grade lobenswert, aber es ist nicht rätlich, daß du [mit uns] den weiten, weiten Wogen trotzend weiter gehst. Gehe für jetzt nach der Hauptstadt hinauf und warte auf eine bessere Zeit.

Shizuka. So war es also wirklich der Befehl meines Herrn! O, wie bin ich beschämt, daß ich erzürnt war über Musashi-dono, der es nicht verdient hatte. Wieder und wieder schäme ich mich.

Benkei. Nein, nein, das ist weiter nichts. Er¹⁾ denkt nur an die bösen Mäuler der Leute. Glaubt nicht, daß sein Sinn sich geändert hat. So spricht er²⁾ und Tränen vergießt er.

Shizuka. Ach nein, ich denke nicht so. Meine geringe Person hegt keinen Groll. Aber bei diesem Aufbruch zur Seefahrt

Chor. . . . wo man Stille von Wellen und Winden gern haben möchte, läßt mein Herr mich, die »Stille« (Shizuka) zurück³⁾. So spricht sie, Tränen in den Augen. Ach, wie unverläßlich ist doch das Gelübde unwandelbarer Treue, das wir leisteten, indem wir die Götter zu Zeugen anriefen und ihnen Weihgeschenke boten! »Ach, traurig zwar ist der Abschied und lebenverbitternd, und dennoch ist mir das Leben noch wert, denn mit meinem Herrn hoffe ich dereinst wieder zusammenzukommen«⁴⁾.

Yoshitsune. Wohlan, Benkei, reiche der Shizuka Wein dar!

¹⁾ Yoshitsune.

²⁾ Benkei. Er beschreibt hier mit Worten seine eigene Handlung!

³⁾ Der Chorgesang drückt die Gedanken und Gefühle der Shizuka aus. Shizuka bedeutet »Stille«; es liegt also ein Wortspiel auf ihren Namen vor.

⁴⁾ Zitat eines Uta von Kintō (s. S. 150).

Benkei. Zu Befehl. Ich reiche der Shizuka den Becher¹⁾ dar, den sie auf das Wohl und Gedeihn ihres Herrn auf seiner weiteren Fahrt leeren möge. — Er hat ihn der Shizuka höflich dargeboten.

Shizuka. Beim Abschied von meinem Herrn bin ich von Tränen überströmt, unfähig meinen Kummer zu verjagen. Vor Tränen muß ich schluchzen.

Benkei. Du brauchst dich dessen nicht zu schämen. Singe ein Lied zum Abschied und tanze einen Tanz. So fordert er sie auf.

Shizuka. Da erhebt sich Shizuka. Sie schlägt die der Jahreszeit entsprechende Stimmung an und singt sogleich:

•Das Postschiff des Hafens, es geht hinaus,
Da der Wind zur Ruhe sich legt;

Chor. Der Ort der Verbannung, dort jenseits der Wogen,
Wird sichtbar im Scheine der Sonne²⁾.

Benkei. Hier ist eine Eboshi-Mütze, setzt sie auf!

Shizuka. Ich, deren Gemüt jetzt nicht zum Tanzen gestimmt ist....

Chor. Wie schäme ich mich, den Ärmel zu schwenken!

Shizuka (sprechend). Ich hörte einst sagen, daß Kōsen³⁾ und der ihn begleitende Tōshu-kō⁴⁾ sich auf dem Berge Kwaikai-zan einschlossen und verschiedene Pläne aussannen, und [der Minister] dann schliesslich den Wunsch des Kōsen erfüllte und den König von Go⁵⁾ zugrunde richtete.

Chor (Kuse)⁶⁾. Aber daß Kōsen noch einmal zur Macht kam und die Beschämung [der Flucht auf den Berg] Kwaikai abwusch, das hat das Verdienst des Tōshu-kō getan. Nun hätte er als ein Minister des Landes Etsu⁷⁾ die Regierung nach seinem Willen handhaben und hochangesehen, reich und vornehm sein können, wie es seinem Herzen gefiel; aber nach Vollbringung verdienstvoller Taten und nach dem Erwerb eines großen Namens sich in die Stille bescheiden zurück-zuziehen, das ist ein dem Himmel gefälliger Weg. So dachte er und ruderte in einem kleinen Boote hinweg und erfreute sich der fernen Inseln in den fünf Seen⁸⁾.

Shizuka. Ähnlich diesem Beispiel verläßt [mein Herr] die

¹⁾ Wörtlich den A sternbecher, Kiku no sakazuki; Asterwein heisst der Wein, den man am 9./IX. bei der Asterschau trinkt.

²⁾ Chinesisches Gedicht von Ono no Takamura, verfaßt, als dieser auf die Insel Oki verbannt wurde; es wird hier zur Hälfte von Shizuka, zur andern Hälfte vom Chor übernommen.

³⁾ König Kou Chien des Staates Yüeh, bestieg den Thron 496 v. Chr. Vgl. Giles, Chinese Biographical Dictionary, Nr. 982.

⁴⁾ D. i. der Minister Fan Li. Giles a. a. O. Nr. 540.

⁵⁾ Der chinesische Staat Wu. Das Mittel dazu bildete die schöne Si Shih (Hsi Shih), s. Giles a. a. O. Nr. 679.

⁶⁾ Oder Gesangsworte der Shizuka.

⁷⁾ Yüeh.

⁸⁾ D. i. er wählte Selbstverbannung.

Hauptstadt des Morgenmondes und begibt sich nach den Wogen des westlichen Meeres. Wenn Ihr Eure Unschuld beteuert, so wird zuletzt auch Yoritomo sich beugen wie ein Zweig der grünen Weide, und die Freundschaft der beiden, wie an einem einzigen Stamme wachsende Zweige der grünen Weide, soll niemals verwelken und enden.

Chor. Verlaß dich nur auf mich!

Shizuka. Verlaß dich nur auf mich! Die Sashi-mogusa von Shimeji-hara, solange ich in dieser Welt sein werde¹⁾.

Wenn in dem erhabenen Gedicht keine Unwahrheit liegt

Chor. Wenn in dem erhabenen Gedicht keine Unwahrheit liegt, so wird deine Zeit bald kommen. — Da die Matrosen des hinausfahrenden Schiffes schon die Ankertaue lösen und [Yoshitsune] mit den Worten »Macht schnell, macht schnell!« auffordern, so kommt der Richter aus seiner Reisewohnung hervor und . . .

Shizuka. Shizuka, weinend, weinend

Chor. Nimmt ab die Eboshi-Mütze und das Hitatare-Gewand²⁾ und wirft es von sich; und der Abschied, bei dem sie vor Tränen erstickt, war selbst für die Augen der Zuschauer herzzerreißend.

Benkei. Was in Shizuka's Herzen vorgeht, ich fühle es mit. Sofort werde ich Eurem Schiff Befehl zum Aufbruch erteilen.

Begleiter. Höre mich an!

Benkei. Was gibt's?

Begleiter. Auf Befehl des Herrn: »Da heute Wind und Wogen zu heftig brausen, verweile ich noch«, so sagt er.

Benkei. Was? Befiehlt er zu bleiben?

Begleiter. In der Tat, er tut es.

Benkei. Ich rate es wohl: gewiß verweilt er, weil ihm der Abschied von Shizuka leid tut. (Zu Yoshitsune): Bedenket einmal! Wenn Ihr jetzund, in solcher Lage, so etwas tut, so glaube ich, ist Euer Schicksal erfüllt. Zudem noch eins. Als Ihr im verflossenen Jahre von Watanabe Fukushima absegeln wolltet, da wehte ein schrecklicher Sturm. Trotz alledem aber ließ der Herr das Schiff hinausfahren und richtete die Taira-Familie zugrunde. O wäre es jetzt doch ebenso! (Zu den Bootsleuten): Geschwind, stolst das Schiff ins Meer!

Begleiter. »Wahrlich, wahrlich, das ist verständig. Überall gibt es Feinde«, so sprechend gingen die Matrosen ans Werk geräuschvoll, wie die Abendwogen sich erheben.

[Szene II. Kampf mit Tomomoris Geist und den Geistern der Taira auf dem Meere.]

Chor. Eiya, eiya rufend ließen sie das Schiff mit der Abendflut abfahren.

¹⁾ Zitat aus einem Gedicht des Shin-Kokinshū. Sashi-mogusa Name eines Grases.

²⁾ Shizuka war eine Shira-byōshi-Tänzerin und tanzte in Manneskleidern mit Mütze und Schwert.

Benkei. Ach, wehe, der Wind hat sich gedreht. Infolge des Winds, der von jenem Berge Mukoyama herabweht, und wegen des Sturms, der von dem Yuzuriha-ga-dake¹⁾ bläst, bleibt keine Möglichkeit, mit dem Schiff das Land zu erreichen. Ihr alle, betet in eurem Herzen!

Begleiter. Ha! Herr Musashi! Ein Dämon naht unserm Schiff.

Benkei. Ach, halte den Mund! So etwas darf man auf einem Schiffe nicht sagen. O, wie seltsam! Wenn man über das Meer hinschaut, so sieht man, daß die ganze Taira-Familie, die in den westlichen Ländern vernichtet wurde²⁾, Mann für Mann aus dem Meere auftaucht. Kein Wunder ist's, daß sie auf solche Gelegenheit lauern, um an uns Rache zu nehmen.

Yoshitsune. Ha, Benkei!

Benkei. Ich stehe vor Euch.

Yoshitsune. Du brauchst dich nicht zu fürchten. Selbst wenn die bösen Geister sich rächen wollen, was können sie uns anhaben? Die ganze Sippe der Taira, die vom göttlichen Strafgericht heimgesucht sind als Ergebnis ihrer Bosheit und Tyrannei, und weil sie sich der Gnade der Kami³⁾ und Buddhas widersetzen, vom Kaiser [Antoku] herab bis zu sämtlichen Mondministern und Wolkengästen sieht man auf den Wogen schweben wie Wolken und Nebel.

Tomomori. Wohlan, ich bin der Geist von Taira no Tomomori, der Nachkomme in neunter Generation von Kaiser Kwammu⁴⁾. (Sprechend): Ah, welch' seltsame Wiederbegegnung! Ha, Yoshitsune! Ganz unerwartet, indem ich der Küstenwogen

Chor. Getöse zum Führer [mir nahm], bin ich dir an deines Schiffes Stern erschienen.

Tomomori. In derselben Weise, wie Tomomori untergegangen ist, ...

Chor. So werde ich auch den Yoshitsune im Meer ertränken. So sprechend, hält er die Hellebarde, die auf den Abendwogen schwebte, in Bereitschaft; mit ihr in raschen Bewegungen die Figur von Tomoe-Wogen beschreibend, macht er die Fluten von seinen Fußstritten aufspritzen und bläst sie mit stürmischen Winden an. Die Augen werden trüb und die Sinne verwirren sich so, daß man vorn und hinten nicht unterscheiden kann.

Yoshitsune. Zu dieser Frist ist Yoshitsune nicht im geringsten verlegen.

Chor. Zu dieser Frist ist Yoshitsune nicht im geringsten verlegen. Das Schwert gezückt wie gegen einen wirklich-lebenden Menschen und Schlachtenrufe mit dem Feinde wechselnd, so ficht er.

¹⁾ Beide in der Provinz Harima.

²⁾ In der Seeschlacht von Dan-no-ura.

³⁾ Die Shintōgötter.

⁴⁾ Regierte 782–805 und machte Kyōto zur Hauptstadt des Landes.

Da drängt sich Benkei zwischen sie: »Durch irdische Waffenkunst ist ihnen nicht beizukommen!«, mit diesen Worten reibt er den Rosenkranz laut schallend mit lautem Geknirsch zwischen den Händen, und während er betet: »In Tōbōgōsanze's und Nampōgudariyasha's und Saihōdaiittoku's und Hoppōkongōyasha's und Chūōdaishōfudōmyōwō's Bande schlage ich euch!«, und so die Geister verwünscht, entfernt sich der böse Geist nach und nach. Da Benkei mit den Matrosen seine Kraft verbindet und das Schiff fortrudert und der Küste nahe bringt, kommen die zornigen Geister immer noch zur Verfolgung ihnen nach, aber er jagt und betet sie fort. Und von der reissenden Flut gewiegt und getrieben — gewiegt und getrieben von der reissenden Flut, zieht das Schiff dahin in die Ferne, und was von ihm zurückbleibt, sind nur die schaumgekrönten Wellen.

Inhalt des Yōkyoku Ataka.

Personen: Benkei, Yoshitsune, dessen Reisegefährten als Yamabushi verkleidet, Packträger als Kyōgen, der Barrierenwächter Togashi, dessen Begleiter als anderer Kyōgen. Ort: die Barriere von Ataka in der Provinz Kaga.

Zuerst kommt Togashi (als Waki). Wir hören von ihm, daß Yoshitsune mit Yoritomo gebrochen hat. Er und seine Leute fliehen als verkleidete Yamabushi nach Ōshū. Yoritomo hat an verschiedenen Stellen neue Barrieren errichten lassen, um alle Yamabushi streng überwachen zu lassen. Togashi ist Wächter einer solchen Barriere. Er ruft den Kyōgen und befiehlt ihm sofort Mitteilung zu machen, wenn ein Yamabushi im Begriff sei, die Barriere zu passieren.

Benkei usw. erscheinen. Erzählung der Reise von der Hauptstadt nach Ataka. Beratung, wie man diese Barriere passieren könne. Auf Rat Benkeis wechselt Yoshitsune mit einem Packträger, gibt diesem seine Yamabushi-Tracht (Suzukake) und huckt den Tragkorb des Packträgers auf. Beschreibung des Yoshitsune in dieser Verkleidung. Der Kyōgen-Wächter meldet dem Togashi die Ankunft der Yamabushi. Hierauf Dialog zwischen Benkei und Togashi. Benkei erzählt, daß zu Zwecken des Baues des Tempels Tōdai-ji in Nara die Kyakusō¹⁾ überallhin ausgeschickt würden, um Geld zu sammeln, daß er einer von ihnen sei und sich nach Hokurokudō²⁾ begeben

¹⁾ Wörtlich »Gastpriester«, d. i. Priester, die zum Zweck des Studiums in einem Tempel weilen.

²⁾ Die Provinzen der Nordlandstrasse, also Kaga, Echigo, Noto usw.

wolle. Togashi sagt, daß nur die Yamabushi an der Barriere aufgehalten würden. Auf Benkeis Frage nach dem Grund dieser Maßregel erzählt Togashi die Veranlassung. Der Kyōgen bemerkt, daß am vorhergehenden Tage drei Yamabushi getötet worden seien. Danach macht Benkei seine Gefährten auf die Hinrichtung gefaßt und will das letzte Gebet hersagen. Gebet.

Nun fordert Togashi den Benkei auf, das Schriftstück der Tempelbehörde von Nara vorzuzeigen. Benkei zieht eine Rolle hervor und verliest laut das angebliche Schriftstück, das er für ein Kanjin-chō¹⁾ ausgibt. Darauf erlaubt ihnen der Wächter die Passage. Der Kyōgen äußert, daß Yoshitsune darunter sein könne, und der Packträger (Yoshitsune) wird aufgehalten. Benkei stellt sich zornig über den Träger, sagt, er wolle noch vor Untergang der Sonne Noto erreichen, aber da dieser Packträger mit einer nur geringen Last in seinem Tragkorbe hinter den andern zurückbleibe, so sei wohl irgend etwas nicht mit ihm in Ordnung. Benkei prügelt ihn hierauf mit dem Stock. Die beiden Wächter sind im Begriff die Schwerter zu ziehen, die Yamabushi tun dasselbe und machen sich kampfbereit. Der Wächter bittet jetzt um Entschuldigung und läßt sie passieren.

Benkei bittet nun Yoshitsune wegen der Prügel um Verzeihung, dieser aber lobt im Gegenteil sein kluges Verhalten und sieht darin die Hilfe Gottes. Der Chor setzt die Worte Yoshitsunes fort und drückt Gefühle des Dankes gegen den Kriegsgott Hachiman aus, dann bringt er die Empfindungen des Benkei zum Ausdruck: aus welchem Grunde auch immer er seinen Herrn geprügelt habe, so werde er dafür der himmlischen Strafe anheimfallen.

Yoshitsune. Aus der Gegenwart kann man auf Vergangenheit und Zukunft schließen — —

Chor. Jetzt habe ich diese Wahrheit²⁾ an meiner eigenen Person erfahren. Wie wunderbar ist es, daß wir die Gefahr des heutigen dreißigsten Februars glücklich überstanden haben.

Yoshitsune. Euch, einer Schar von mehr als zehn Mann, war es gerade als ob — —

Chor. — — wir aus einem Traum erwachten. Wie wir einander von Angesicht zu Angesicht betrachten, ist uns nur zum Weinen zu-

¹⁾ Schriftstück mit einem Aufruf, zugleich auch das Spenderbuch zum Eintragen der Geldbeiträge.

²⁾ Welche in den Worten Yoshitsunes, die der Chor fortsetzt, liegt.

mute. (Kuse): Nun aber bin [ich¹⁾], Yoshitsune, in einem Hause von Bogen und Pferd²⁾ geboren; habe mein Leben dem Yoritomo gewidmet, die Leichen [der Taira] in den Wellen des westlichen Meeres versenkt; bin auf Bergen, Gefilden und an Meeresküsten eingeschlafen und aufgewacht; habe kaum die Zeit gehabt, die Ärmel des Ritterharnisches zum Kopfkissen zu nehmen. Bald schwebt' ich im Schiffe und liefs mich von Wind und Wellen treiben, bald stand ich im Schnee auf dem Rücken des Berges, wo selbst die Spuren der Pferdehufe nicht sichtbar waren. An den Buchten von Suma und Akashi hörte ich das Rauschen der steigenden Abendwellen. Kaum waren drei Jahre verflossen, als ich die Feinde besiegt und das Reich unter meine Botmäßigkeit gebracht hatte. Was für ein Verhängnis ist es, daß solche treue Dienste vergeblich waren!

Yoshitsune. Eben darum ist es eine Jammerwelt — so heisst es — weil unsere Wünsche nicht in Erfüllung gehen.

Chor. Dies weifs ich zwar, aber wenn man bedenkt, daß die Aufrichtigen gepeinigt werden, während die Verleumder in der Welt immer mehr gedeihen, wie hassenswert ist dann die Jammerwelt! Es steigen fern im Südosten die Wolken auf³⁾, und vom Schnee und Reif des Nordwestens werde ich gequält. Gibt es auf dieser Welt keine Götter und keine Buddhas, die einer solchen jammerbeladenen Person Gerechtigkeit widerfahren liefsen? Wie hassenswert ist diese Jammerwelt!

Togashi ruft seinen Gefolgsmann zu sich und befiehlt ihm die Yamabushi einzuholen. Er will sie nämlich als Bulse für sein unhöfliches Betragen mit Reiswein bewirten. Der Bote geht ab und bringt die Yamabushi wieder zurück. Benkei, dessen Worte vom Chor aufgenommen werden, mahnt die andern, sich in acht zu nehmen. Er tanzt hierauf den sog. Ennen no Mai, »Lebensverlängerungstanz«, der bei großen Festen im Tempel Tōdai-ji oder auf dem Hiei-zan getanzt wurde. Dazu singt der Chor den dazugehörigen Text, und zwar so, daß er einen Vers singt, Benkei denselben wiederholt; dann singt der Chor die übrigen Verse. Der Gesang geht über in Benkeis warnende Worte, die aber vom Chor gesungen werden, des Inhalts, daß die Barrierenwächter sich ja keine Versäumnis zuschulden kommen lassen

¹⁾ Man könnte auch die dritte Person statt der ersten setzen. Aber wegen des Ausdrucks *kono mi* »dieser mein Leib« wählte ich lieber die erste Person, so daß der Chor also direkt die Worte Yoshitsune's aufnimmt.

²⁾ D. i. in einem Ritterhause.

³⁾ Dies soll sich auf Yoshitsunes Flucht aus Yoshino beziehen.

sollen. Hierauf Abschied und Aufbruch nach Mutsu, was vom Chor in epischer Weise beschrieben wird.

Inhalt des Yōkyoku Mochizuki.

Personen: Ozawa Gyōbu (als Shite), ein Diener des verstorbenen Yasuda Shōji, der von Mochizuki getötet worden war. Gyōbu hatte für Weib und Sohn des Toten Sorge getragen und wollte an Mochizuki Rache nehmen. Eines Nachts nehmen sowohl Yasudas Witwe und Söhnchen Hanawaka als auch Mochizuki zufällig in dem von Gyōbu gehaltenen Gasthof in Ōmi Herberge, was Gelegenheit zur Ausübung der Blutrache gibt.

Gyōbu bezeichnet sich in einem Monolog als Besitzer des Gasthauses Kabuto-ya in der Stadt Moriyama in Ōmi. Er wartet auf die Ankunft von Reisenden.

Seine frühere Herrin und deren Sohn erscheinen. Die Frau sagt, daß ihr Gemahl von Mochizuki getötet worden sei; sie habe mit ihrem Kinde die verschiedenen Provinzen von Shinano bis Ōmi durchwandert.

Zusammentreffen mit Gyōbu. Dieser erkennt in ihr die Frau seines früheren Herrn und gibt sich als sein ehemaliger Vasall zu erkennen. Die Frau weint, der Sohn ehrt Gyōbu wie seinen Vater.

Mochizuki tritt auf. Er sagt von sich selbst, daß er den Yasuda Shōji getötet habe. Er kommt jetzt gerade aus Kyōto zurück mit einer Belehnungsurkunde, die er vom Shōgun erhalten hat. Es begleitet ihn ein Diener, der hier den Kyōgen spielt.

Der Kyōgen ersucht Gyōbu um ein Logis, das er für seinen Herrn und sich zugesagt erhält.

Gyōbu berichtet der Frau und ihrem Sohn Hanawaka, daß der Feind ins Haus gekommen sei. Er macht einen Plan und rät der Frau, sich als eine Mekura-gozen, »blinde Sängerin«, zu verkleiden, während Hanawaka als ein Shishi-mai, d. i. als ein Tänzer mit Löwenmaske auftreten soll.

Gyōbu geht zu Mochizukis Diener und gibt ihm Reiswein. Dann wird Gyōbu durch den Kyōgen bei Mochizuki eingeführt.

Gyōbu kommt zu Mochizuki, ihm folgen die Frau und Hanawaka. Der Diener fragt, wer sie seien. Gyōbu antwortet, die Frau sei eine blinde Sängerin und der Knabe ein Shishimai

und bittet, diese beiden Personen etwas aufführen zu lassen. Die Frau bittet Mochizuki, ihr die Aufführung der Pantomime, in der Ichiman und Hakoō ihren Vater rächten, zu gestatten. Der Diener macht Einwände, aber Mochizuki möchte das Stück gern sehen.

Die Frau beginnt zu singen. Nach einer Weile ruft der Sohn *iza utō*, »jetzt will ich [ihn] schlagen!«. Der Diener ist erstaunt über diesen Ausruf, aber Gyōbu sagt ihm, das heiße: »ich will die Trommel schlagen«. Dann wird auch Gyōbu von Mochizuki aufgefordert, den Löwentanz mitzutanzten. Sie tanzen, wobei Hanawaka immer die Trommel schlägt; dann umringen die drei den Feind. Mochizuki fragt, warum sie das tun. Jetzt endlich kündigt ihm Hanawaka, daß er der Sohn des von Mochizuki erschlagenen Yasuda sei. Auch Gyōbu nennt seinen wirklichen Namen. Es folgt ein Kampf, in dem Mochizuki getötet wird.

Inhalt des Yōkyoku Hanjo.

Yoshida no Shōshō kommt auf einer Reise nach dem Osten in den Flecken Nogami und lernt dort die Kurtisane Hanako kennen und lieben. Beim Abschied tauschen sie ihre Fächer aus. Hanako weigert hierauf allen andern Männern Zutritt zu sich und schließt sich in ihr Schlafzimmer ein. Von dort wird sie endlich durch den Dorfschulzen vertrieben, muß ins Elend hinauswandern und wird wahnsinnig. Nach längerer Zeit kommen Yoshida und Hanako wieder zusammen und erkennen sich durch die ehemals ausgewechselten Fächer. Der Wahnsinn Hanakos schwindet sodann, und beide werden Mann und Frau.

Der Name des Stücks, das ich als ein Beispiel für die vierte Gruppe der Yōkyoku bei Serienaufführungen hier erwähne, ist ein symbolischer. Hanjo ist die chinesische Favoritin Pan Chieh-yü des Kaisers Ch'êng Ti, die ein ähnliches Schicksal erlitt, als sie die Gunst des Kaisers verlor. Vgl. Giles a. a. O. No. 1599.

Auf dem Fächer, den Hanako dem Yoshida als Liebespfand gegeben hatte, war das Bild einer *Yu-gao*, »Abend-Antlitz«¹⁾, gemalt. Wir haben also in diesem Yōkyoku das Prototyp des

¹⁾ Kürbisart, deren Blumen in der Nacht aufblühen.

späteren romantischen Dramas *Asa-gao*, »Morgen-Antlitz«, welches ich in »Japanische Dramen«¹⁾ übersetzt habe.

B. Der volkstümliche Schwank (Nō-Kyōgen).

Gleichzeitig mit dem ernsten, gravitätischen *Sarugaku no Nō* wurde auch das *Nō-Kyōgen* ausgebildet. *Kyōgen* bedeutet ursprünglich »Tollrede, Scherzrede« ganz im allgemeinen, wurde aber hinfort auf das komische dramatische Volksstück spezialisiert. Es ist der eigentliche Nachwuchs des komischen Ur-*Sarugaku*. Da aber der Titel *Sarugaku* auf die ernsten Stücke übergegangen und von ihnen monopolisiert worden war, wurde zur Unterscheidung von ihnen für das Scherzspiel der neue sino-japanische Name geprägt. Wir wissen, daß schon in alter Zeit nach dem feierlichen *O-Kagura* am Abend possenhafte Pantomimen improvisiert wurden; daß ferner der Gebrauch aufgekommen war, bei Hofe nach dem fein-erbaulichen *Tō-gaku*-Tanz (China-Stück) ein leicht humoristisches *Koma-gaku* (Korea-Stück) aufzuführen; daß z. B. die Tanzpantomime *Amma* aus einem würdevoll erhabenen Tanz bestand, der durch danach auftretende Dämonen in komischer Weise nachgeäfft wurde, usw. Wir erkennen hierin die Urmuster für die Wechselfolge der *Yōkyoku* und *Kyōgen*. Wir werden wohl nicht fehlgehen, wenn wir auch für die *Kyōgen* einen entsprechenden Einfluß der chinesischen Charakterkomödien der Mongolenherrschaft annehmen, denn sie gehören ebenfalls fast ausschließlich zur Gattung der Charakterkomödie²⁾, zeigen denselben Hang zum Grotesken, karikieren die Charaktere und suchen sich mit derselben Vorliebe den buddhistischen Bonzen als Opfer aus. Nicht selten behandeln *Yōkyoku* und *Kyōgen* verwandte Stoffe; es gibt sogar *Gratulations-Kyōgen*; in letzteren wird aber alles ins Komische gezogen. Was in den *Nō* groß und erhaben und würdevoll oder furchtbar erscheint: Helden und Fürsten, Bonzen, Geister und Teufel, spielt in den Schwänken eine lächerliche Rolle.

Die *Daimyō* (Feudalfürsten) sind im Schwank ungebildete, taktlose, geile Kerle, ebenso feige wie herrisch, ebenso dreist und

¹⁾ Amelangs Verlag, 1900.

²⁾ Niederen Stils, denn es gibt nur eine Charakterschilderung, keine Charakterentwicklung.

eingebildet wie dumm. Sie müssen diese Eigenschaften wirklich in hohem Maße besessen haben, denn sie amüsierten sich harmlos über ihre wenig schmeichelhaften Spiegelbilder, ohne den in der Komik verhüllten Ernst grimmiger Satire zu bemerken. Im *Oni-arasoï*, »Teufelsstreit«, sprechen zwei Daimyō von Geistererscheinungen und fürchten sich dabei so sehr, daß sie vor Angst in Ohnmacht fallen. Im *Sumi-nuri*, »Tuschbesmierung«, wird ein Daimyō von seiner Geliebten hinters Licht geführt. Als er nach einem Besuch sich von ihr verabschiedet, hält er es für selbstverständlich, daß die Dirne in Tränen der Wehmut zerfließt. Nur sein Diener *Tarō-kwaja*¹⁾ ist noch gewitziger als die schlaue Betrügerin; er mischt ihr unversehens einige Tropfen Tusche in die Schale mit Wasser, aus der sie heimlich ihre Tränenflut schöpft und verhilft ihr damit zum Gesicht einer Negerin. Ein andres Stück dieser Art, den *Hagi-Daimyō*, gebe ich unten in vollständiger Übersetzung.

Die im *Yōkyoku* so heiligen, wundertätigen Mönche und *Yamabushi* sind im Schwank die reinen Lotterbuben: unsittlich, wollüstig, das Gebot des Fastens und Zölibats mit Füßen tretend, geldgierig, betrügerische Heuchler, ganz Weltkinder, ohne Geist und Kraft Buddhas²⁾. Die Bonzen jener Zeit waren allerdings meist unwürdige Glieder der Kirche und verdienten die derbe Züchtigung. In einem Stück *Niō* »Die beiden Deva« ziehen sich zwei geldbedürftige Priester nackt aus, ahmen die Attitüde der beiden *Niō*, der riesigen Tempelwächterstatuen von *Indra* und *Brahma* an den Toren buddhistischer Tempel, nach und sacken das ihnen reichlich geopfert Geld der betrogenen Gläubigen ein. Dafür müssen sie aber nachher in der Hölle braten. Es gibt ein gleichbenanntes Stück, wo der eine von zwei Bonzen sich als *Indra* mit ausgestrecktem Arm hinstellt, während der andre eine Anzahl harmloser Landjunker herbeiholt und ihnen von der wundertätigen Kraft des Gottes, dessen Wohlwollen man natürlich durch

¹⁾ *Taro-kwaja* und *Jiro-kwaja*, etwa Fritz und Hans, sind die festen Typen der Diener, geriebener Burschen, ähnlich dem *Arlecchino* der italienischen Maskenkomödie. *Kwaja* bedeutet »Bursch«; *Tarō* und *Jirō* sind beliebte Rufnamen für den ältesten und den zweiten Sohn in einer Familie.

²⁾ Man vergleiche die Rolle der Bettelmönche usw. in unserer mittelalterlichen Komödie.

Opfergaben sich erwerben muß, vorschwindelt. Er selbst hängt dem Götzen sein Schwert als Motivgeschenk an den Arm, die andern tun desgleichen und beten demütig vor ihm um Gewährung von allerhand Wünschen. Sobald die Geprellten sich tief vor ihm verneigen, läßt der von der schweren angehängten Last ermüdete Gott den Arm sinken, bringt ihn aber, so gut es geht, schnell wieder in die vorige Stellung, wenn die Beter emporschauen. Letztere ziehen endlich ab; da naht sich aber ein lahmer Pilger mit einer riesengroßen Strohsandale als Opfergeschenk, hängt sie dem Gott um und streichelt ihm die Beine, um dadurch für seine eigenen entsprechenden Gliedmaßen Gesundheit zu erlangen ¹⁾. Der ob der wertlosen Gabe erbost dreinschauende Gott wird bei dem Streichelverfahren unruhig, denn er ist kitzlich veranlagt, und der schlaue Pilger, welcher den Braten riecht, kneift ihn nun mit unschuldigster Miene tüchtig in die Beine, daß der Gott plötzlich schreiend davonläuft, der Pilger hinter ihm drein. Inu-Yamabushi verspottet die Windmacherei der Yamabushi. Der Held beschwört mit höchstem Aufwand von Gebeten und Formeln einen bellenden Hund, wie Faust den mephistophelischen Pudel; da ihm aber die »heilige Lohe, das dreimal glühende Licht« nicht zur Verfügung steht, so zieht er den Kürzeren und wird von dem Hund ins Bein gebissen. Die sonst so gefürchteten Dämonen und Teufel erweisen sich im Kyōgen als elende Maulhelden, denen es ergeht wie dem Teufel in unserem Kaspartheater.

Mißgestaltete Personen, Blinde, Lahme und andre Krüppel erfahren die Wahrheit des Sprichworts, daß für den Spott nicht zu sorgen braucht, wer den Schaden hat. Im Kawakami Jizō betet ein Blinder zum Gott der Barmherzigkeit Jizō, daß er ihm seine Sehkraft wiedergebe. Seine Bitte wird ihm gewährt, er bekommt sein volles Augenlicht wieder. Als er aber jetzt seine Frau, einen Ausbund von Häßlichkeit, zum ersten Male erblickt, ist er so entsetzt, daß er lieber wieder blind

¹⁾ Ähnlich wie es die Leute mit der Statue des in vielen Tempeln aufgestellten Medizingötzen Binzuru tun. Man reibt erst am Götzen die Körperstelle, wo die Krankheit sitzt, und dann dieselbe Stelle am eigenen Körper. Der »geriebene Gott« wird so häufig konsultiert, daß seine rot lackierten Holzstatuen binnen kurzem ganz abgenutzt sind und öfters erneuert werden müssen.

werden will, wenn eine Ehescheidung ihn nicht von ihr befreit. Im *Sannin-gatawa*, »Drei Krüppel«, werden ein Taubstummer, ein Blinder und ein Lahmer während der Abwesenheit ihres Herrn zu Hütern des Hauses bestellt, benutzen aber die Gelegenheit nur dazu, sich zu überfressen und voll zu trinken und Unfug zu stiften.

Eine Gruppe von Stücken können wir als Diebskomödien bezeichnen. Die Diebe sind aber gewöhnlich harmlose Gesellen und stehlen, um sich die Mittel zum Abhalten von poetischen Teezirkeln und dgl. zu beschaffen. So im *Renga Nusubito* »Der Renga-Dieb«, wo ein Armer sich in das Haus eines reicheren Bekannten einschleicht und von dem Raub eine Renga-Soirée in seinem Hause bestreiten will¹⁾. Er wird ertappt, erlangt aber nach Improvisation einiger Kettengedichte Verzeihung. Der *Cha-Tsubo* »Teekrug« ist gewissermaßen ein primitives Seitenstück zu Kleists »Zerbrochenem Krug«. Zwei Männer beschuldigen sich gegenseitig als Diebe eines Teekruges und gehen vor den Richter. Der schlaue Adam nimmt das *corpus delicti* in seine Hände und statt ein Urteil zu fällen, macht er sich damit aus dem Staube.

Eheliche Streitigkeiten und Brautstandsgeschichten geben manchen ergötzlichen Stoff. Besonders muß der dumme, unwissende Bräutigam in Stücken wie *Niwatori-muko*, »Der Hühner-Eidam«, *Kanaoka* usw. tüchtig herhalten.

Die vorstehenden kurzen Beschreibungen dürften genügen, um den Leser wissen zu lassen, wes Geistes Kinder die *Kyōgen* sind. Die Stoffe sind mit wenigen Ausnahmen unmittelbar aus dem Leben geschöpft; sie betreffen die trivialen Vorgänge des Alltagslebens und machen die mannigfaltigen Schwächen der Menschen zur Zielscheibe ihres Witzes, der oft in beißende Satire übergeht. Die Handlung ist äußerst einfach, die Charakteristik der Personen oft bis zur Karikatur übertrieben, der Dialog witzig pointiert, aber etwas steif und un gelenk. Nach dem Ausgang der Handlung kann man zwei Gruppen unterscheiden: die Stücke mit versöhnendem Schluß und die mit einer Zänkerei schließenden. In ersteren treffen wir irgendeinen lächerlichen Konflikt an, der

¹⁾ Vgl. oben die Erzählung *Nekomata*, Nr. 89 in *Kenkō-hōshis Tsure-zure-gusa*.

schließlich beigelegt wird,* und die Versöhnten lachen und tanzen miteinander. Weit häufiger sind aber die Possen der zweiten Art, wo der Konflikt sich nach dem Schluss zu immer mehr zuspitzt und mit Schimpfen, Prügelei und Verfolgung endet. Die eine Partei jagt die andre gewöhnlich mit dem Rufe *yarumai zo*, *yarumai zo*, »du sollst mir nicht entwischen!«, oder *achirae usei*, »mach daß du fortkommst!« von der Bühne über die Galerie in die Garderobe hinein. In der Zahl der Personen ist man sparsam: meist sind es nur zwei oder drei. Masken finden in der Regel keine Verwendung, da hier, im Gegensatz zum *Nō*, lebhaftes Minenspiel und Gesten die Hauptleistung der Schauspieler bilden. Die Schwank-Darsteller, *Kyōgen-shi* oder *Kyōgen-yakusha*, treiben wie die *Nō-yakusha* ihren Beruf als erbliches Überkommnis und zerfallen in mehrere Schulen. Man muß ihnen nachrühmen, daß sie ihre Rollen mit staunenswerter Natürlichkeit spielen und an schauspielerischem Geschick wohl kaum übertroffen werden können. Eine nur aus *Yōkyoku* bestehende Serien-Aufführung würde uns unerträglich sein. Die eingefügten Zwischenschwänke erscheinen daher als wahrhaft erlösende Momente.

Auf die litterarische Bedeutung der *Kyōgen* als erster Entwicklungsstufe der japanischen Komödie¹⁾ wurde schon kurz verwiesen; es erübrigt noch, seinen Wert in sprachlicher Hinsicht zu betonen. Während die *Yōkyoku* im Dialog eine Mittelstellung zwischen Umgangs- und Schriftsprache einnehmen, in den poetischen Stellen aber, die ja den Kern des lyrischen Dramas bilden, sich eines verfeinerten, unvolksmäßigen Stils mit zahlreichen Entlehnungen aus der älteren japanischen und chinesischen Litteratur bedienen, bestehen die chorlosen *Kyōgen* aus Dialogen in der echten, unveränderten Volkssprache der Zeit, eine ganz ungewöhnliche Erscheinung in der japanischen Litteratur, wo der Durchschnittsschriftsteller von Bildung in stolzem Gelehrten-dünkel alles Volkstümliche verachtet und nicht einsehen will, daß

¹⁾ Ich gebrauche absichtlich nicht den Ausdruck »Lustspiel«. Selbst in der Tokugawa-Periode handelt es sich eigentlich nur um besser entwickelte komische Zwischenspiele. Das richtige Lustspiel besitzt die japanische Litteratur auch heute noch nicht, indem die Entwicklung des komischen Dramas mit der des ernsten nicht Schritt halten konnte.

er eigentlich reden und schreiben sollte, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Dafs in der neuesten Zeit sich schon eine glückliche Abwendung von diesen verholzten Ideen bemerkbar macht, ist hauptsächlich dem Einflufs europäischen Geistes und Brauches zu danken. Die Kyōgen-Texte lassen uns einen gründlichen Einblick in die mittelalterliche Umgangssprache vor beinahe einem halben Jahrtausend tun und erweisen sich somit philologisch und sprachwissenschaftlich als Monumente von unschätzbarem Werte¹⁾. Erst der kleinere Teil der uns erhaltenen zahlreichen Stücke ist bis jetzt herausgegeben worden. Das Kyōgen-ki und drei Ergänzungswerke dazu enthalten zusammen 200 Stücke, aber die einzelnen Schauspierschulen haben noch sehr viel mehr in ihrem Repertoire, geschrieben und ungeschrieben.

Hagi-Daimyō.²⁾

Daimyō. Der Mann, der hier auftritt, ist der wohlbekannte Daimyō. Da ich immer meine Tage vor Sr. Hoheit [dem Shōgun] verbringe, bin ich in ziemlich gedrückter Stimmung. Ich gedenke meinen Burschen Fritz³⁾ zu rufen und mit ihm irgendwohin eine kleine Spritztour zu unternehmen. He! bist du da?

Fritz. Hier bin ich.

Daimyō. Dafs ich dich rief, hat keinen andern Grund als diesen: ich denke irgendwohin eine kleine Spritztour zu unternehmen. Was meinst du?

Fritz. Jawohl. Ich dachte bei mir, schon ehe Sie dies äufserten, Ihnen so was vorzuschlagen. Das wird ganz famos werden.

Daimyō. Feine Idee, was?!

Fritz. Jawohl.

Daimyō. Wie ist's, den Westberg und den Ostberg⁴⁾ kennen wir schon zur Genüge. Ich möchte nun mal nach einem Ort von ungewöhnlicher Art hingehn. Wohin könnten wir wohl gehn?

Fritz. In der Tat kennen wir den Westberg und den Ostberg schon zur Genüge. Also wohin könnten wir da gehn? Halt, ich habe einen Einfall! Etwas weiter unten in der Unterstadt wohnt ein Herr von

¹⁾ Vgl. B. H. Chamberlain, On the Mediaeval Colloquial Dialect of the Comedies; Trans. of the Asiatic Soc. of Japan, vol. 6, part. 3 (1878).

²⁾ Hagi ist doppeldeutig: 1. Die Lespedeza-Blume, 2. Schenkel, Schienbein (= mukōzune). Auf der Verwechslung dieser beiden Bedeutungen durch den geistesarmen Daimyō beruht der Schlusseffekt des Stückes.

³⁾ Im Original Tarō-kwaja.

⁴⁾ Bei Kyōto.

feiner Gesinnung. Er ist ein leidenschaftlicher Gartenliebhaber. Zu ihm könnten wir einen Lustgang machen.

Daimyō. Ei, das wird ganz vortrefflich sein. Dahin laß uns gehen!

Fritz. Jawohl. Aber wenn Sie sich dorthin begeben, müssen Sie ein Gedicht machen.

Daimyō. Was für eins soll man da machen?

Fritz. So ein einunddreißigsilbiges, wie gewöhnlich.

Daimyō. I, das werde ich nicht können.

Fritz. He, hören Sie auf mich!

Daimyō. Was gibt's?

Fritz. Als meine Wenigkeit durch die Oberstadt passierte, hörte ich, wie ein junger Mann, der gerade zur Blumenschau gehen wollte, ein Gedicht auf die Hagiblüten machte. Ich will es Ihnen beibringen.

Daimyō. Höre mal, Bursch! Gibt es denn in dem Garten dort auch Hagiblüten?

Fritz. Gerade die Hagiblüten sind's, die der Wirt ganz besonders liebt.

Daimyō. Hm, wenn dem so ist, so bringe mir's schnell bei.

Fritz. Zu Befehl.

•Siebenfach, achtfach
Neunfach sogar,
Dachte ich, blühen sie —
Zehnfach aber kommen hervor
Die Hagiblüten•.

So lautet's.

Daimyō. Hm, weiter nichts?

Fritz. Allerdings.

Daimyō. He, wenn's weiter nichts ist, werde ich dies dichten. Komm schleunigst.

Fritz. Zu Befehl. [Sie wandern].

Daimyō. He, Bursch! Wie war doch gleich der Anfang des Gedichtes?

Fritz. Haben Sie's denn schon vergessen? •Siebenfach, achtfach• hieß es.

Daimyō. Freilich, so war's. Und dann — hernach?

Fritz. Ja, Serenissimus, das wird nicht gehen.

Daimyō. Ja, das wird nicht gehen. Komm schleunigst wieder nach Hause.

Fritz. O, mein Herr!

Daimyō. Was gibt's?

Fritz. Werden Sie's nicht behalten, wenn ich Ihnen durch irgend etwas Andeutungen mache?

Daimyō. Mit Andeutungen werde ich es merken.

Fritz. Ich werde Ihnen nämlich mit den Stäben dieses Klappfächers Andeutungen machen. Wenn Sie •siebenfach, achtfach• sagen

sollen, werde ich sieben und dann acht Stäbe aufklappen. Bei 'neunfach' werde ich neun Stäbe aufklappen. Bei 'zehnfach' aber kommen hervor* werde ich das ganze aufklappen.

Daimyō. Ei, das ist fürwahr eine vortreffliche Andeutung. Aber danach kommt ja noch was.

Fritz. Ach, dafür gibt es auch noch andere Andeutungen.

Daimyō. Womit willst du das andeuten?

Fritz. Sie schelten mich immer: 'Bei dir sind bloß die Beine gewachsen*'). Erinnern Sie sich hier an mein Bein (hagi)!

Daimyō. Ei, das ist ja ausgezeichnet! Komm, komm!

[Sie sind im Garten angekommen].

Fritz. Schnell sind wir von der Stelle gekommen. Also hier ist's. Bitte, warten Sie hier.

Daimyō. He, Bursch! Sage dem Wirt, er solle zum Willkomm mir hier entgegenkommen, denn ich bin ein Daimyō.

Fritz. Zu Befehl.

Ist der Herr Wirt zu Hause?

Wirt. O, der Herr Fritz! Wie bist denn du hergekommen?

Fritz. Also verhält sich's. Weil mein Patron von Ihrem Garten hörte und hergekommen ist, um ihn zu beschauen, so gehn Sie ihm draußen zum Willkomm entgegen!

Wirt. Einverstanden.

(zum Daimyō:) Ah, Sie wollen die Gnade haben, sich an diesem unansehnlichen Orte niederzusetzen? In der Tat, eine große Ehre für mich.

Daimyō. He, Fritz, ist der da der Wirt?

Fritz. Jawohl.

Daimyō. Herr Wirt, Sie erlauben! Ich gehe so mal durch.

Wirt. Zu Befehl.

Daimyō. He, Fritz! Einen Klappstuhl her, Klappstuhl her!

Fritz. Zu Befehl.

Daimyō. He, sage dem Wirt, er soll mal zu mir herkommen.

Fritz. Zu Befehl. — Herr Wirt, wollen Sie einmal hierherkommen?

Wirt. Es soll geschehn.

Daimyō. Herr Wirt! Herr Wirt! Der Garten ist weit hübscher, als ich gehört habe.

Wirt. Zu Befehl. Da ich schon lange nichts daran habe machen lassen, ist er jetzt in ganz liederlichem Zustande.

Daimyō. Ach nein, nein, so ist es nicht. Hört, Herr Wirt! Ist die Kiefer dort drüben eine weibliche oder eine männliche Kiefer?

Wirt. Das ist eine männliche Kiefer.

Daimyō. Hm, sie ist sehr hübsch. He, Bursch! Ist sie nicht hübsch?

*) Ergänze: aber nicht der Verstand.

Fritz. Zu Befehl.

Daimyō. Siehst du den Ast, der auf der linken Seite etwas vorsteht?

Fritz. Sehr wohl sehe ich ihn.

Daimyō. Bringe eine Säge her! Wir wollen ihn abhauen¹⁾ und ich will ihn als Mitteleinsatz [in einer Blumenvase] gebrauchen.

Fritz. Ja, ja.

Daimyō. Ja, ja, Herr Wirt, Sie erlauben! [geht weiter.]

Wirt (zum Diener). Heda, heda!

Fritz. Was ist denn los?

Wirt. He, willst du nicht die Freundlichkeit haben, deinem Herrn zu sagen, daß jeder Herr, der sich hier auf die Bank setzt, einen Gedichtzettel mit einem Vers auf die Hagiblumen [an die Blumen] anhängt? Sage auch deinem gnädigen Herrn, daß er es tue.

Fritz. Verstanden. (zum Herrn:) Ein Wort!

Daimyō. Was gibts?

Fritz. Der Wirt sagt, weil jeder Herr hier einen Gedichtzettel abgibt, so läßt er Ihnen durch mich sagen, daß Sie auf die Blumen ein Gedicht machen möchten.

Daimyō. Hm, sage dem Wirt, er solle mal hier vor mich hintreten.

Fritz. Zu Befehl.

Daimyō. Wirt! Ihr habt eben gesagt, daß ich ein Gedicht machen soll. Ich habe zwar schon lange keins mehr gemacht, aber wie wär's, soll ich eins machen?

Wirt. Tun Sie es gefälligst.

Daimyō. Also, so werde ich eins machen.

[Fritz unterstützt ihn mit den verabredeten Geberden].

•Siebenfach, achtfach

Neunfach sogar,

Dachte ich, blühen sie —

Zehnfach aber kommen hervor

Die Hagiblüten.*

So lautet's.

Wirt. Ei, das ist überaus trefflich gelungen.

Daimyō. Wirt, bin ich nicht ein Dichter?

Wirt. Ei, überaus vortrefflich gelungen!

Daimyō. He, Bursch, der Wirt freut sich sehr, weil es so gut gelungen ist. Geh du nun, wohin du willst. Ich gebe dir Urlaub, gehe gemächlich und mache dir's bequem.

Fritz. Zu Befehl. [Er entfernt sich].

Wirt. Bitte, gnädiger Herr!

Daimyō. Herr Wirt, was gibt's?

¹⁾ Natürlich eine unverschämte Barbarei.

Wirt. Ich will's jetzt auf einen Gedichtzettel schreiben. Bitte, rezitieren Sie es noch einmal.

Daimyō. Wohl, ich verstehe.

•Siebenfach, achtfach,

Neunfach sogar,

Dachte ich, blühen sie —

Zehnfach aber kommen hervor•

(stockend) Donnerwetter, wo bleibt denn der verfluchte Bursch?

Wirt. Hören Sie, gnädiger Herr! Zu dem Gedicht werden Sie doch den Burschen nicht brauchen. Bitte, rezitieren Sie schleunigst den Schlußvers.

Daimyō. Nanu, fehlt denn was daran?

Wirt. Freilich fehlt noch was!

Daimyō. Wenn dem so ist, so schreiben Sie das Wort •hervor• so oft, wie es Ihnen beliebt.

Wirt. Nein, das geht nicht!

Daimyō. Nanu! Dafs der verfluchte Bursch noch nicht zurückgekommen ist —

Wirt. Hören Sie, gnädiger Herr! Rezitieren Sie schleunigst! (faßt ihn an).

Daimyō. Der Kerl da hat die Frechheit, einen vom Ritterstand mit der Hand anzupacken! Ein scheußlicher Kerl —

Wirt. Trotz alledem aber — es fehlen noch ein paar Silben!

Daimyō. Ah, jetzt fallen sie mir ein —

Wirt. Na, wie?

Daimyō. Also —

Wirt. Na, wie?

Daimyō. Am Schienbein des Burschen Fritz meine Nasenspitze¹⁾.

Wirt. Verdammter Unsinn! Machen Sie schleunigst, dafs Sie fortkommen!

¹⁾ Er verdreht den Vers *hagi no hana kana in Tarō-kwaja ga mukō-zune ni sore ga hana no saki*. Vgl. die erste Anm. *Hana* •Blume• verwechselt er weiter mit *hana* •Nase•.

Gute Übersetzungen einiger *Kyōgen* haben veröffentlicht Chamberlain in *Classical Poetry of the Japanese*: Hone Kawa, •Knochen und Haut•, und Zazen •Abstraktion•; Eby: Roku-nin-sō •Sechs Geistliche• (in deutscher Bearbeitung abgedruckt bei Slenka a. a. O. S. 259 ff.

III. Neuere Zeit.

Renaissance und Blüte der Volkslitteratur. Tokugawa-Periode, 1601—1868.

27. Die geistigen Strömungen in der Tokugawa-Periode.

A. Allgemeines. Neues Wachstum des chinesischen Einflusses. Die Sinologen und Philosophen.

Der allgemeinen chaotischen Zerrüttung des Reiches, bei der seit mehr als hundert Jahren das geistige Leben der Nation fast ins Stocken geraten war, wurde endlich durch Oda Nobunaga gesteuert. Unterstützt von Toyotomo Hideyoshi und Tokugawa Ieyasu, unterwarf er die unruhigen Daimyō (Feudalfürsten) und machte 1573 der Herrschaft der schwächlichen Ashikaga-Shōgunen ein Ende. Nach seinem Tode 1582 führte zuerst sein energischer, waffengewaltiger Gehilfe Hideyoshi das Einigungswerk fort, und wiederum nach dessen Tode 1598 machte sich nach kurzem Kampfe Ieyasu, der sich in der Folgezeit als der weiseste Staatsmann Japans bewährte, zum tatsächlichen Herrscher des Landes. Sein 1600 in der Schlacht bei Seki-ga-hara erfochtener Sieg und die darauf von ihm eingeleitete kluge, weit-sichtige, feste, aber das Volkswohl befördernde Politik formten und bestimmten das Schicksal Japans für Jahrhunderte. Das Kaisertum blieb ohnmächtig, eine Schablone wie bisher. 1603 ließ sich Ieyasu vom Kaiser zum Shōgun ernennen und begründete so ein neues Hausmeiertum, dasjenige der Tokugawa, welches unter fünfzehn Shōgunen aus dieser Familie bis 1868 bestanden hat. Abgesehen von dem schnell verlaufenen Vernichtungskampfe des Ieyasu gegen Hideyori, den Sohn Hide-

yoshis, in den Jahren 1614 15 ist in Japan während der ganzen Herrschaft der Tokugawa-Dynastie der Friede nie mehr ernstlich gestört worden, da Ieyasu es verstanden hat, ein Regierungssystem einzurichten, das den Daimyō einen befriedigenden Anteil an der lokalen Verwaltung beliefs, ohne deshalb die Macht der Zentralregierung im geringsten zu lockern. Zum Sitz der Regierung und Residenz der Tokugawa wurde Yedo, das heutige Tōkyō, erkoren, und man bedient sich daher in der Geschichte des Ausdrucks ›Yedo-Periode‹ als gleichbedeutend mit ›Tokugawa-Periode‹. Für die Litteraturgeschichte ist aber diese Gleichsetzung nicht ganz berechtigt, denn Yedo ist in den ersten 150 Jahren der Tokugawa-Periode zunächst nur das politische Zentrum des Landes gewesen. Der Schwerpunkt der Litteratur lag in dieser Zeit noch in Kyōto und der benachbarten, reichen Handelsstadt Ōsaka und wurde erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts nach Yedo verlegt, das dann allerdings seine älteren Rivalen ganz in den Schatten stellte. Die schöne Litteratur der Tokugawa-Zeit hat zweimal einen Höhepunkt erreicht: das eine Mal gegen Ende des 17. Jahrhunderts (Genroku-Aera, 1688 bis 1703) in Kyōto-Ōsaka, das andere Mal gegen Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts in Yedo.

Das von Ieyasu geschaffene und von seinen Nachfolgern erhaltene Zeitalter des Friedens hatte natürlich die wohlthätigsten Wirkungen. Zahl und Wohlstand der Bevölkerung wuchsen bedeutend; Yedo als Shōgunresidenz, wo auch immer ein Teil der Feudalfürsten unter dem wachsamen Auge der Zentralregierung wohnen mußte, zog die besten Kräfte des Landes an und wurde eine Millionenstadt. Überall erwachte die schlummernde Energie und trat eine vordem nie erlebte Rührigkeit aller Schichten des Volkes vom Fürsten bis zum gemeinen Manne zutage. Ein gutes Beispiel gab Ieyasu selbst. Durch Gewalt war er emporgekommen, durch Friedenswerke wollte er regieren. Er ließ die zerstreuten Bücher sammeln, gab strengen Befehl, alles noch Vorhandene zum Vorschein zu bringen ¹⁾, ließ die wichtigsten Bücher, zunächst Reichsgeschichten, Gesetzbücher usw. durch Mönche der Fünf Klöster (Gosan) abschreiben und durch Druck mit beweg-

¹⁾ Die Kuge, Hofadligen, hielten anfangs damit zurück. Beginn der Neudrucke 1599 mit dem chinesischen Kia-yü ›Hausgespräche‹.

lichen Typen vervielfältigen. Der Ashikaga-Gelehrtschule schenkte er zu dem Zweck einen Satz von mehreren Zehntausenden beweglicher Typen. Nach und nach beteiligten sich auch Privatdruckereien rüstig an dem Werke. Kunst und Wissenschaft und alle litterarischen Bestrebungen höheren Stiles wurden von oben herab gefördert, indem Künstler, Gelehrte und Litteraten vom Shōgun und von den Daimyō in Ämter berufen oder sonstwie unterstützt wurden. In den Kreisen der höheren Gesellschaft und des besseren Mittelstandes sehen wir sich eine Litteratur vornehmer, unvolkstümlicher Art ausbreiten, welche mehr auf nützliche Belehrung als auf Unterhaltung ausgeht und auch da, wo sie die schöngeistige Richtung einschlägt, einen vorwiegend gelehrten Charakter trägt. Wir beobachten da in erster Linie eine Wiederaufnahme der chinesischen Studien in solchem Umfange, von solcher Intensität und von solch nachhaltigem Einfluß, daß die ganze Lebensführung, die sittlichen und ästhetischen Anschauungen der respektablen Gesellschaft, die Regierungseinrichtungen, die Gesetze und die materielle Kultur von chinesischem Geiste gründlich durchdrungen und reformiert werden. Die chinesische Litteratur, welche jetzt für mehrere Jahrhunderte wieder maßgebenden Einfluß erhielt, war aber nicht dieselbe, welche einst vor beinahe tausend Jahren dem Lande eine höhere Zivilisation gebracht hatte. China war inzwischen keineswegs das Reich geistigen Stillstandes gewesen, wie man in Europa so gewöhnlich glaubt. Daß dort eine fruchtbare dramatische Litteratur erstanden war, deren Absenker nach Japan gelangten, haben wir schon gesehen. Viel bedeutsamer wurden aber für Japan die Arbeiten der Sung-Philosophen, der Erneuerer des Konfuzianismus, besonders in der universalen Zusammenfassung, welche sie in dem System Chu His (1130—1200) erfuhren¹⁾. Konfuzianische Moral in Chuhischer Systematisierung wurde für die Militär- und Beamtenkreise die leitende geistige Macht und machte für sie den Buddhismus zu einem überwundenen Standpunkt. Was immer man von dem Werte der Sung-Philosophie und ihrem die Persönlichkeit tötenden Formalismus halten mag, so ist doch nicht zu leugnen, daß die praktisch-nüchternen Lebensanschauungen der chinesischen Denker den Japanern der

¹⁾ Vgl. Grube, a. a. O. Kap. 9, S. 322 ff.

Tokugawa-Zeit eine kräftigere, gesündere Nahrung boten als der weltfremde, verweichlichende, pessimistische Buddhismus. Obgleich letzterer im Volke noch populär blieb, und die Zahl seiner Tempel und Priester noch zunahm, geriet er seit Mitte des 17. Jahrhunderts doch immer mehr in geistigen Verfall; die faulen, unwissenden Bonzen verloren die führende Stellung, welche sie in der Kamakura- und Ashikaga-Zeit eingenommen hatten, und die Wissenschaft und Litteratur gelangte wieder in die Hände der Laienwelt.

Parallel mit der Entwicklung der gelehrten Litteratur in den oberen, konservativ gesinnten Gesellschaftsklassen lief eine überaus reiche, dem Bedürfnis nach Unterhaltung dienende populäre Litteratur der mittleren und unteren Volksklassen. Das war etwas Neues, und es war ein großer Fortschritt. Früher war das Schriftstellern fast nur von Höflingen und Bonzen betrieben worden und hatte entsprechend aristokratische Züge getragen; jetzt aber, wo infolge des andauernden Friedens der materielle Wohlstand und die Bildung des Volkes bedeutend wuchsen, die gedruckten Bücher billig und allgemein zugänglich wurden und die Lese- und Schreibekunst durch die von Bonzen begründeten Tera-koya oder Dorfvolksschulen allgemeinere Verbreitung fand, erwachte im Volke nicht nur die Lust zur Teilnahme an den Genüssen, welche die schöne Litteratur gewährt, sondern es regte sich auch mächtig seine produktive Kraft. Das Volk begann für das Volk zu schreiben und zu schaffen, und da es an Talenten nicht fehlte, welche den Zug ihrer Zeit verstanden und durch Ausübung ihrer Fähigkeiten sich Ansehen zu erwerben trachteten, so bemerken wir schon wenige Jahrzehnte nach Beginn der Tokugawa-Periode einen erstaunlichen Fortschritt, der sich vor allem im Drama und Roman offenbarte. Überschauen wir die Masse von litterarischen Erzeugnissen, welche die oberen und unteren Volksschichten, jede in ihrer Art und Geschmacksrichtung, in den 270 Jahren der Tokugawa-Zeit hervorgebracht haben, so müssen wir gestehen, daß an Quantität und Vielseitigkeit alle früheren Perioden bei weitem übertroffen werden. Historische, geographische, biographische, politische, religiöse, philosophische, medizinische, naturbeschreibende, juristische Schriften, philologische und archäologische Arbeiten, Kommentare zu den chinesischen und

japanischen Klassikern, Grammatiken, Wörterbücher auf der einen Seite, alte und moderne, gelehrte und populäre Lyrik, historische, romantische und aus dem Leben gegriffene realistische Dramen und Romane ernsten und humoristischen Gehalts auf der andern treten uns in reicher Fülle entgegen. Die Sprache ging dabei auf der Entwicklungsbahn, die sie seit dem Mittelalter eingeschlagen hatte, weiter: sie schöpfte mit vollen Händen aus dem unversiegbaren Born des chinesischen Vokabulars und verwendete schliesslich in den meisten Stilarten fast mehr fremde als einheimische Elemente.

Steht die volkstümliche Litteratur der Tokugawa-Zeit hinsichtlich ihrer Vielseitigkeit und Originalität und des Reichtums ihrer Talente entschieden über den vorhergehenden Litteratur-epochen, so reicht sie anderseits, wenige Erscheinungen ausgenommen, nicht an den Formensinn und den feineren Geschmack dieser heran. Mangel an ästhetischem und moralischem Takt, arge Übertreibungen, Lust am Niedrigen und Freude am Schmutz sind Eigenschaften, die man leider nicht umhin kann der Dichtung dieser Zeit vorzuwerfen, und welche das unerfreuliche Resultat hatten, sie nicht nur häufig mit der über die Sittlichkeit des Volkes Wache haltenden Obrigkeit in Konflikt zu bringen, sondern auch den gebildeten Mittelstand und die höheren Klassen von ihr fernzuhalten, ja abzuschrecken, so daß sie also der aktiven Teilnahme gerade derjenigen Kreise ermangelte, welche ihr einen tieferen und edleren Gehalt hätten geben können. Es sei mir gestattet, hier auch das Urteil Astons über die populäre Tokugawa-Litteratur¹⁾ anzuführen. Es ist scharf, aber nicht ungerecht: »Während die neue Litteratur viel reicher und von viel kräftigerem Wachstum ist als die alte, ist doch ein trauriger Niedergang im Punkte der Form zu verzeichnen. Mit wenig Ausnahmen wird sie durch die gröbsten und offenkundigsten Gebrechen entstellt. Extravaganz, falsches Gefühl, Verletzung der physischen wie moralischen Wahrscheinlichkeit, Pedanterie, Pornographie, Wortspiele und andere unechte Zierrate des Stils, unerträgliche Plattheiten, unmögliche Abenteuer und ermüdender Aufwand an unnützen Einzelheiten treten uns überall entgegen. Zwar fehlt es nicht an Fähigkeit. Genug echten Witzes und

¹⁾ Japanese Literature, S. 221 f.

Humors kann der entdecken, der danach zu suchen weiß. Wahres Pathos findet sich in sonst höchst bedenklichen Werken; ausgezeichnete moralischer Rat ist nur zu reichlich; man trifft genaue Schilderungen des wirklichen Lebens, eine wunderbar fruchtbare Erfindungskraft, einen Stil, der oft nicht ohne Eleganz ist, und im allgemeinen einen viel weiteren Gedankenkreis in politischen und sozialen Dingen, als die hedonistische Litteratur Altjapans aufweisen kann. Aber das Fehlen des Schriftstellers »totus teres atque rotundus« ist so auffallend. Gesundes Denken, ausdauerndes gutes Schreiben, gezügelte Einbildungskraft und ein gewisser Ordnungssinn, Ebenmaß und feste Methode sind schwer zu finden in dem Überfluß an geschriebenem und gedrucktem Material, welches uns diese Periode hinterlassen hat. Der sittlich niedrige Charakter des größten Teils der volkstümlichen Tokugawa-Litteratur findet seine Erklärung in dem moralischen Kaliber des Publikums, für welches sie bestimmt war. Dem Stande der Chōnin in den großen Städten, welche die Litteratur hervorbrachten und genossen, fehlten die Selbstzucht und das Ehrgefühl der Samurai¹⁾. Seitdem der ruhige Zustand des Landes sie gedeihen ließ, ergaben sie sich skrupellos dem materiellen Genuß, und für ihre sittliche Erhebung wurde weder von der Obrigkeit noch von den Vertretern der Religion etwas Durchgreifendes getan. Nur wenige Autoren von höherer sittlicher Reife haben einen ernsten Versuch gemacht, das Lesepublikum zu sich emporzuziehen; die ungeheure Mehrzahl aber machte sich zu Sklaven des herrschenden vulgären Geschmacks.

Die gelehrte Litteratur gehört zwar nicht in den engeren Rahmen unserer Betrachtungen; wo sie aber, wie in dieser Periode, auf die leitenden Klassen der Nation einen so unbedingt maßgebenden Einfluß ausgeübt hat, muß ihrer wenigstens im Fluge gedacht werden.

Die Beschäftigung mit der chinesischen Sung-Litteratur geht in die letzte Kamakura- und frühere Ashikaga-Zeit zurück. Sie

¹⁾ Die Klasse der Nicht-Samurai, welche etwa 95% des gesamten Volkes ausmachten, zerfiel dem Rang nach in Bauern, Handwerker und Kaufleute. Letztere rangierten am tiefsten. Die Geringschätzung der Bürger zeigen Ausdrücke wie Chōnin-konjō »bürgerliche Gesinnung«, d. h. ehrlose Denkweise, und das Sprichwort: Chōnin ni nanno haji »Ein Kaufmann hat kein Schamgefühl«.

beschränkte sich aber nur auf einzelne Mönche der »Fünf Klöster«, welche zum Teil in China studiert hatten, und in deren Interesse, als Vertretern des Buddhismus, es nicht lag, der andersgearteten Lehre der chinesischen Denker Verbreitung zu verschaffen. Ein systematisches und fruchtbares Studium begann erst um die Wende des 17. Jahrhunderts mit Fujiwara Seigwa (1561 bis 1619) und Tani Jichū (1598—1649). Beide waren ursprünglich Bonzen gewesen, sagten sich aber vom Buddhismus als einer naturwidrigen Lehre los, bekämpften ihn aufs heftigste und wurden eingefleischte Konfuzianer. Viele andere folgten ihnen auf diesem Pfade. Seigwas Bedeutung beruht weniger auf seinen Werken, deren er kaum namhafte hervorgebracht hat, als auf seinem persönlichen Einfluß, welcher die neue gelehrte Richtung der Kangaku-sha »Sinologen« ins Leben rief. Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß dieser Mann, welcher jetzt zum Anlaß wurde, den japanischen Geist auf lange hinaus in chinesische Bande zu schlagen, ein direkter Abkömmling des Dichters Teika war, also derjenigen Familie angehörte, welche sich seit Jahrhunderten auf dem Gebiete des japanischen Uta die Diktatur angemalst hatte. Seigwas bedeutendster Schüler, der gelehrte Hayashi Razan (1583—1657), später Dōshun genannt, wurde von Ieyasu nach Yedo berufen und leistete seinem Herrn als vertrauter Berater bei der Reform der Gesetze und der Verwaltungseinrichtungen auf Grund der Anschauungen, welche er aus seinen konfuzianischen Studien gewonnen hatte, die wichtigsten Dienste. Durch ihn erlangte die Chuhische Philosophie am Hofe des Shōguns den Rang einer Staatsphilosophie, und seine Nachkommen übten bis zum Zusammenbruch der Tokugawa-Dynastie als Hof-Sinologen und amtliche Vertreter des Chuhianismus großen Einfluß auf die Regierung aus.

Nachdem durch Chu His System die philosophische Spekulation einmal angeregt war, traten bald auch Andersdenkende auf, die sich entweder an chinesische Gegner Chu His anschlossen oder auf eigene Faust philosophierten. Nakae Tōju (1608 bis 1678), wegen seines tugendhaften Wandels der »Weise von Ōmi«¹⁾ genannt, ging von Chu Hi zu Wang Yang-ming (alias Wang Shou-jen; 1472—1528) über und suchte Chu His Dualismus von

¹⁾ Ōmi war seine Heimatsprovinz.

der Weltseele und dem Weltstoff dadurch zu überwinden, daß er beide als wesentlich identisch, als zwei verschiedene Benennungen desselben Dinges erklärte. Yamaga Sokō (1622 bis 1685), ein Schüler Razans, wandte sich sowohl gegen Chu Hi als gegen Wang Yang-ming. Er betrachtete ersteren als einen Verderber der echten alten Konfuzianischen Lehren und forderte Rückkehr zum Urkonfuzianismus. Seine heftige Opposition gegen die Staatsphilosophie trug ihm die Verbannung nach Akao¹⁾ ein, was insofern von Bedeutung wurde, als man seine dort verkündeten ethischen Lehren als die treibenden Motive für die Handlungsweise der 47 Rōnin (der treuen Ritter von Akō, Akō-gishi), welche im Jahre 1702 die berühmte Vendetta ausführten, betrachtet. Bildet bei den japanischen Morallehrern der Tokugawa-Zeit schon überhaupt die Loyalität (Chū), d. h. die unbedingte ergebenheit des Vasallen gegenüber dem Lehnsherrn²⁾, das erste Prinzip — die kindliche Pietät (Kō), welche in der chinesischen Ethik die erste Rolle spielt, nimmt hier die zweite Stelle ein —, so treten doch bei Sokō die daraus gezogenen Folgerungen besonders scharf hervor: die Todespflicht, die an Lebensverachtung grenzende Todesverachtung, die absolute Rücksichtslosigkeit gegen alle Familien- und Blutsbände, sobald das Verhältnis zwischen Herrn und Vasallen dadurch berührt wird³⁾. Sein Gesinnungsgenosse in der Bekämpfung der Lehren Chu His und in der Wiederherstellung des Urkonfuzianismus ist Itō Jinsai (1627—1705) in Kyōto. Im Gegensatz zu Chu Hi, welcher lehrt, daß die Menschennatur ursprünglich gut gewesen, dann aber verdorben worden sei, und daß man durch Unterdrückung der Begierden zur guten Urnatur zurückzukehren habe, leugnet Jinsai die Existenz des Bösen glattweg. Das Böse ist nach ihm

¹⁾ Sprich Akō. In der Provinz Harima.

²⁾ Nur in dieser Beschränkung; die Lehnsherrn sind der Shōgun und die Daimyō, nicht der Kaiser. Mit der »Kaisertreue« war es im feudalen Japan recht schlecht bestellt.

³⁾ Das von mir übersetzte Trauerspiel Terakoya (Japanische Dramen, Amelangs Verlag) zeigt, bis zu welchen widernatürlichen Extremen man wenigstens theoretisch den Begriff der Lehnstreue spannte. Der in diesem Drama dargestellte Vorgang ist nicht nur ungeschichtlich, sondern auch ein Anachronismus; im Zehnten Jahrhundert war man von solchen Gesinnungen noch himmelweit entfernt.

nichts als eine veränderte Erscheinung des Guten, sozusagen ein unvollkommenes Gutes. Es gibt deshalb auch keine Rückkehr zum Guten; man brauche nur das in uns Liegende auszubilden, die Persönlichkeit zu vervollkommen. Gerechtigkeit und Menschenliebe sind die zu erstrebenden Tugenden. Ihm trat als Verteidiger Chu His der orthodoxe Chuhianer Muro Kyusō (1658 bis 1734), nebenbei einer der stärksten Verächter des weltfeindlichen Buddhismus, entgegen und bekämpfte vor allem die Ansicht, daß Chu Hi die Lehren des echten alten Konfuzianismus verdreht habe. Mit seinem hohen ethischen Ideal, der Herzensreinheit, kontrastiert aufs sonderbarste die Ansicht Dazai Shuntais (1680—1747). Nach diesem braucht man bloß nach äußerer Werkgerechtigkeit zu streben: innere Sittlichkeit ist ganz überflüssig. Der vollkommenste Heuchler wäre danach also der Idealmensch! Wir müssen diese seltsame ethische Verirrung als eine einseitige Übertreibung der Behauptungen von Shuntais Lehrer Ogiu Sorai oder Bussorai (1666—1718) auffassen. Bussorai betrachtete alles vom Standpunkte der Nützlichkeit: nur hinsichtlich des Nutzens unterscheidet er Gutes oder Böses. Das Moralprinzip ist nach ihm weder in der Natur noch im Menschenherzen begründet, sondern eine Erfindung klügelnder Denker.

Man sieht, es fehlte nicht an den widersprechendsten Theorien. Allmählich wurde der Kampf unter den Kangaku-sha so geräuschvoll und erbittert und der herrschenden Staatsphilosophie so gefährlich, daß die Regierung gegen Ende des 18. Jahrhunderts ein probates Mittel ergriff: sie verbot einfach alle Philosophie, die nicht auf dem geheiligten Boden des Chuhianismus erwuchs.

Die Arbeiten eines der Chuhianer, des Yamazaki Ansai (1618—1682), kamen dem Shintoismus zugute. Ansai war, wie Seigwa, ursprünglich Bonze gewesen und hatte dem Buddhismus aus ähnlichem Grunde den Rücken gekehrt. Indem er die Chuhische Philosophie auf die altjapanischen Göttermymen anwandte und diese mit Hilfe jener zu erklären versuchte, wurde er der Begründer einer neuen Shintōsekte, des sogenannten Suiga-Shintō. Tausende von Schülern wurden von ihm inspiriert, und die von ihm angeregte religiös-politische Bewegung hat später manchen Widersacher des Tokugawa-Shōgunats gezeitigt.

Mehr als alle die oben genannten Männer verdienen Kaibara

Ekken und Arai Hakuseki Erwähnung in einer japanischen Litteraturgeschichte. Auch sie sind Kangaku-sha, aber durch ihre Schriften in einem wohlverständlichen, fast populär angehauchten chinesisch-japanischen Stil (Wakan-Konkōbun) haben sie ungleich mehr Verbreitung und Einfluß gewonnen als die in reinem Chinesisch schreibenden Gelehrten¹⁾. Beide waren äußerst fruchtbar, Männer von reichem Wissen und von beachtenswertem Charakter.

Kaibara Ekken (1630—1714), aus einer Ärztesfamilie in Fukuoka (Provinz Chikuzen) stammend und anfänglich selber Arzt, hat sich besonders durch seine zahlreichen pädagogischen Schriften einen wohlbegründeten Ruf als Erzieher des Volkes erworben. Wir nennen von seinen meist im späteren Alter verfaßten Lehrbüchern nur sein Kadō-kun »Unterweisung in häuslicher Moral«, 6 Bände, Dōji-kun »Kinderlehre«, 5 Bände²⁾, Yamato Zokkun »populäre Unterweisung des japanischen Volkes«, 8 Bände, Rakkun »Philosophie des Vergnügens«, 3 Bände, Bumbu-kun »Unterweisung in Zivil- und Militärsachen«, 6 Bände, Yōjō-kun »Hygiene«³⁾. Das bekannte Buch Onna Daigaku »die große Lehre für Frauen« soll nach neueren Untersuchungen kein Werk Ekkens sein. Das nach seinem Tode erschienene Daigiroku »Große Zweifel«, 2 Bände, enthält eine Darstellung seiner monistischen Weltanschauung, zu der er gelangte, nachdem er erst ein Anhänger Wang Yang-mings und dann Chu His gewesen war. Professor T. Inoue faßt seine Morallehre ungefähr in die Worte zusammen: »Wir Menschen müssen den Willen der Welt als der großen Gnadenspenderin befolgen wie Kinder den Willen ihrer Eltern. Die Mitmenschen lieben heißt den Willen der Welt befolgen. Die Liebe erscheint in verschiedenen Graden; ihre natürliche Ordnung ist erst die Liebe zu den Eltern, dann zu den Tieren, dann zu den Pflanzen, usw.«

¹⁾ Auch viele andere Kangaku-sha benutzten die aus Chinesisch und Japanisch gemischte Schreibweise, doch können sie, vielleicht Kyusō ausgenommen, in dieser Hinsicht mit Ekken und Hakuseki sich nicht messen. Aus dem sino-japanischen Stil der Kangaku-sha ist die heutige Umgangssprache der Gebildeten hervorgegangen.

²⁾ Der dritte Band handelt von der Erziehung der Mädchen.

³⁾ Eine Sammlung von zehn Kun gab 1893 die Buchhandlung Hakubunkwan in Tōkyō heraus.

Am tiefsten eingreifend haben Ekkens Lehren wohl auf die Stellung der Frau gewirkt. Die chinesischen Ansichten von der Frau als einem untergeordneten Wesen wurden durch die Sinologen auch dem Tokugawa-Zeitalter eingepflanzt, dem gegenüber das Mittelalter als eine goldene Zeit für das weibliche Geschlecht bezeichnet werden muß. Das System hatte seine guten wie seine schlechten Seiten. Hat die strenge Erziehung des weiblichen Geschlechtes zum absoluten Gehorsam, zur Unterwerfung in allen Lebenslagen die japanische Frau im allgemeinen zu einem bescheidenen, liebenswürdigen, häuslichen Wesen gemacht, so hat sie ihr auch eine unwürdige, oft unerträgliche Gewalt angetan, die Frau als Individuum fast ausgelöscht, sie zu einer nützlichen, aber wenig interessanten Lebensgefährtin des Mannes, der dafür oft bei den Hetären Entschädigung suchte, gemacht, und hat viel still und geduldig ertragenes Elend heraufbeschworen, das darum nicht minder herzbrechend war. Als Beispiel der Lehrweisheit Ekkens gebe ich dessen 13 Ratschläge, welche er den Eltern ihren Töchtern bei der Verheiratung mitzugeben empfiehlt, nach Astons abgekürzter Version:

- 1. Sei ehrerbietig und gehorsam gegen deine Schwiegereltern.
2. Eine Frau hat keinen Lehnsherrn. Statt dessen soll sie ihren Gatten verehren und ihm gehorchen.
3. Pflege freundliche Beziehungen zu den Verwandten deines Gatten.
4. Meide die Eifersucht. Vergeht sich dein Gatte, so mache ihm sanfte Vorstellungen, ohne Haß noch Zorn.
5. Überhaupt wenn dein Gatte ein Unrecht begeht, so ist es deine Pflicht, ihm sanfte und freundliche Vorstellungen darüber zu machen.
6. Sei karg mit Worten. Meide Schmähreden und Falschheit.
7. Sei immer vorsichtig und umsichtig in deinem Verhalten. Stehe früh auf, zu Bett gehe um Mitternacht. Fröne nicht der Ruhe. Sei eifrig hinter den Hausarbeiten her. Ergib dich nicht dem Sake- oder Teegenuss. Lausche nicht unzünftigen Liedern und liederlicher Musik. Da Shintō-Schreine und buddhistische Tempel öffentliche Vergnügungsorte sind, so solltest du sie nur selten vor deinem vierzigsten Jahre besuchen.
8. Mit Wahrsagern, Medien und dergleichen sollst du nie etwas zu tun haben und die Götter und Buddha nicht durch zu vertrauliche Zudringlichkeiten beleidigen. Gehe deinen menschlichen Pflichten nach und laß dein Herz nicht nach unsichtbaren, übernatürlichen Wesen in die Irre streifen.

9. In häuslichen Dingen ist Sparsamkeit die Hauptsache.

10. Halte dir die jungen Leute in gehöriger Entfernung. Keinesfalls unterhalte Briefwechsel mit ihnen. Männlichen Dienstboten sollte nicht gestattet sein, in die Zimmer der Frauen einzutreten.

11. In deiner Kleidung vermeide auffallende Farben und Muster. Wähle sie so, daß sie eigentlich für eine etwas ältere Person, als du bist, passen würde.

12. In jeglicher Hinsicht hast du deinen Gatten und seine Eltern deinen eigenen leiblichen Eltern voranzustellen.

13. Achte nicht auf das Geschwätz der weiblichen Dienstboten.*

Die botanischen Schriften Ekkens, wie das *Kwa-fu*, *Sai-fu*¹⁾ usw., haben keinen wissenschaftlichen Wert. Er hat auch mehrere Reisebücher geschrieben, denn er liebte das Herumstreifen im Lande, das Besuchen von Orten, die sich landschaftlich oder auch ihrer historischen Erinnerungen wegen auszeichneten. Zu diesen gehören das *Kisoji no Ki* »Über Reisen in Kiso«²⁾, *Yamato-mawari* »Streifzüge um Kyōto«. Obgleich Sinologe, machte er sich aus der chinesischen Poesie nichts, verwarf das Dichten in der fremden Sprache und schenkte seine Neigung dem nationalen *Uta*, das er als dem japanischen Geschmack und Gefühl allein entsprechend bezeichnete.

Arai Hakuseki (1657–1725 Rufname *Kimiyoshi*), der scharfsinnigste und umfassendste von allen diesen gelehrten Schriftstellern, war, wie *Kyusō* und *Jinsai*, ein Schüler des in *Kyōto* lebenden und um seiner Lehrtätigkeit willen berühmten Sinologen *Kinoshita Jun-an*. Erst 1693, mit 36 Jahren, brachte er es zu Amt und Würden, indem ihn *Ienobu*, damals *Daimyō* von *Kōfu*, zu seinem chinesischen Lehrer ernannte. *Ienobu* wurde 1709 *Shōgun*, und *Hakuseki*, der *Ienobu*s unbedingtes Vertrauen genoß, übte nun nicht nur bis zu dessen Tode, 1712, sondern auch unter dem folgenden *Shōgun*, *Ietsugu* (einem dreijährigen Kinde, das nominell bis 1716 regierte), den allergrößten Einfluß auf die Staatsaffären aus. Als er unter dem nächsten *Shōgun* diese hervorragende Rolle nicht mehr spielen konnte, zog sich der ehrgeizige Mann schmollend in den Winkel zurück. Er wollte entweder alles oder nichts sein, und ganz im Gegensatz zu den bekannten Worten *Achills* zu *Odysseus* im *Hades*

¹⁾ D. i. Blumenlisten, Gemüselisten usw.

²⁾ Am Fluß *Kiso-gawa* entlang, durch herrliche bewaldete Gebirgsgegenden.

äußerte er einst: »Ein Mann soll lieber sterben und in der Unterwelt König werden, als leben und es nicht bis zum Daimyō bringen.« Der Bücher und Schriften Hakusekis, viele nur im Manuskript vorhanden, soll es über 300 geben, aber die wichtigsten sind das Hankampu, Tokushi Yoron und Ori-taku-shiba no Ki.

Das Hankampu »Familienurkunden aus Klan-Archiven« ist eine Geschichte der Daimyate von 1600 bis 1680 und behandelt in 30 Bänden die Entwicklung von 337 Familien des Landes. Hakuseki verfaßte das Werk im Jahre 1701 auf Befehl Ienobus innerhalb weniger Monate, da ihm offenbar die nötigen Materialien alle bequem zur Hand lagen. Man schätzt es besonders als Muster einer klaren, gefälligen, wortgewandten Darstellung. Das dreibändige Tokushi Yoron »Urteilsentwicklung auf Grund geschichtlicher Lektüre«, hervorgegangen aus historischen Vorträgen, die er im Frühling und Sommer 1712 hielt, gibt einen Überblick über die Geschichte Japans in Auszügen aus älteren Büchern mit dazwischengestreuten kritischen Betrachtungen, in denen er die geschichtlichen Phänomene auf ihren inneren Zusammenhang hin untersucht. Im großen und ganzen wird man die darin ausgesprochenen Anschauungen und Urteile Hakusekis auch heute noch gelten lassen können. Das Ori-taku-shiba no Ki »In Mußestunden entworfene Memoiren«, drei Bände, vollendet 1716, ist als eine ausführliche und wahrheitsgetreue Selbstbiographie des Autors eine seltene Erscheinung in der östlichen Litteratur. Wir haben zwar schon im Mittelalter autobiographische Schriften in den Tagebüchern einer Murasaki Shikibu, Izumi Shikibu usw. gehabt, doch waren dies mehr belletristische als streng historische Werke. Hakusekis Buch dagegen, vom Schreiber nicht für die Öffentlichkeit, sondern nur für seine eigene Familie bestimmt, gewährt uns einen tieferen Einblick in Wesen, Streben und Taten des ungewöhnlichen Mannes und in die inneren Verhältnisse seiner Zeit¹⁾. Über ein für uns Europäer höchst interessantes Vorkommnis seines Lebens referiert Hakuseki in der Schrift Seiyō-kibun »Bericht über Westlanddinge«, drei Bände, nämlich über die Schicksale des unglücklichen römischen Paters Sidotti, der 1708 in Japan,

¹⁾ Englische Übersetzung von Knox, Trans. As. Soc. Jap. vol. 30.

dem seit 1639 für Ausländer (die Holländer in Nagasaki ausgenommen) verbotenen Lande, ankam und 1715 nach siebenjähriger Gefangenschaft starb. Der dritte Band enthält die Gespräche Hakusekis mit Sidotti und eine Darlegung der christlichen Religion, der zweite allgemeine geographische und historische Berichte über alle Länder Europas, welche Hakuseki nach den Mitteilungen Sidottis zusammenstellte¹⁾. Mit Hakuseki nimmt das Studium ausländischer Dinge, Wissenschaften und Sprachen einen ersten, allerdings schwachen Anfang, denn die Abgeschlossenheit des Landes und der Dünkel, eine höhere Kultur zu besitzen als die westlichen Barbaren, liefs es vorerst noch nicht zu kräftigen Bestrebungen auf diesem Gebiete kommen. Hakuseki hat sich auch um die Kenntnis der Japan nächstgelegenen Inseln Yezo (Yezo-shi »Über Yezo«) und Ryūkyū (Nantō-shi »Über die südlichen Inseln«) verdient gemacht, und von dem weiten Umfang seiner Bestrebungen zeugen schon Büchertitel wie Keizai Tenkei »Wirtschaftsprinzipien«, Gwakō Benran »Grundzüge der Malerei«, Gunki-kō »Über Waffen«, Ketsugoku-kō »Strafrechtliche Betrachtungen«, Tōga »Das Erh-ya²⁾ des Ostens«, eine nach Gattungen klassifizierte japanische Wörtersammlung in 20 Heften.

Unter den Feudalfürsten, welche nach Ieyasu den Aufschwung der Wissenschaften und der Litteratur gefördert haben, werden zwei mit Auszeichnung genannt: der fünfte Shōgun Tsunayoshi (regierte 1681—1708, starb, von seiner Frau vergiftet, im 64. Lebensjahre) und Tokugawa Mitsukuni, Fürst von Mito (1622 bis 1700).

Tsunayoshi war ein Verehrer der Sinologie, sammelte viele Gelehrte um sich, liefs sie die chinesischen Klassiker erklären und beteiligte sich sogar selbst mit Vorträgen an der gemeinsamen Arbeit. In seine Regierungszeit fällt die berühmte Genroku-Ära (1688—1703), jene Epoche von anderthalb Jahrzehnten allgemeiner Blüte von Dichtung, Kunst und Wissenschaft, welche der Romancier Saikwaku, der Dramatiker Chika-

¹⁾ Das Seiyō Kibun hat Prof. L. Lönholm in einer vortrefflichen Abhandlung: »Arai Hakuseki und Pater Sidotti«, Mitteil. der Deutschen Gesellschaft Ostasiens, Heft 60, verarbeitet.

²⁾ Name eines alten chinesischen Wörterbuches, nach dessen Analogie das Tōga gearbeitet ist.

matsu, der Epigrammatiker Bashō, der Maler und Lackkünstler Kōrin, der Holzschnittmeister Moronobu, die Schwertzierratenmeister Renjō, Toshinaga, Yasuchika, die Japanologen Keichū, Kigin, Azumamaro, die Sinologen Ekken und Hakuseki und viele andere in ihrer Spezialität hervorragende Männer zu einem unvergesslichen Zeitalter in der japanischen Geschichte gemacht haben.

Mitsukuni, auch Mito Kōmon genannt, ein Enkel des Ieyasu, förderte neben den chinesischen auch die japanischen Studien und ließ unter anderem das Shaku-Manyōshū »Erklärtes M.« und das Fusō-shūyō-shū »Japanische Sammlung aufgelesener Blätter« herstellen. Die 30 Bände des letzteren Buches enthalten eine Sammlung von klassisch-japanischen Nikki, Monogatari, Reisebeschreibungen usw. von über hundert Autoren (neue Ausgabe 1898 in vier Bänden). Das monumentalste Werk aber, welches eine Anzahl von Gelehrten unter seiner Ägide abfaßte, ist die große, chinesisch geschriebene Geschichte Japans, Dai-Nihon-shi »Geschichte von Großjapan«, die erst 15 Jahre nach dem Tode Mitsukunis in 243 Bänden, wozu noch 3 Registerbände, fertiggestellt wurde. Das Dai-Nihon-shi behandelt die Geschichte Japans von Jimmu-tennō bis Go-Komatsu-tennō (1413) in einzelnen Abteilungen wie Kaiserannalen (Band 1—73), Kaiserliche Gemahlinnen (74—85), Prinzen (86—99), Prinzessinnen (100—105), Würdenträger (106—186), Shōgune usw., Litteratur (214—218), Uta-Dichter (219—222), pietätvolle Söhne, usw. Den fremden Ländern, d. h. den verschiedenen chinesischen Dynastien, Korea, den Ainu usw., sind die Bände 232—243 gewidmet. Die chinesische Schreibweise wird sehr gerühmt.

28. Die geistigen Strömungen in der Tokugawa-Periode.

B. Die nationale Gegenbewegung der Japanologen und Altertumsforscher. Wiederbelebung des Reinen Shintō. Gelehrte Dichter.

Als einst in alten Zeiten der lebenbringende Geist der chinesischen Kultur an den Japanern seine Mission erfüllt hatte, als unter seinen Fittichen eine nationaljapanische Litteratur kräftig und schön herangewachsen war und sich in selbstbewußtem

Gefühle brüstete, war hier und da schon manchmal eine recht kritische Stellung gegenüber dem Chinesentum und seiner Wertschätzung eingenommen worden. In sehr viel schärferem Grade beobachten wir diesen Stimmungswechsel in der Tokugawa-Periode. Dafs die allgemeine Rührigkeit, mit welcher die Sinologen das Studium des chinesischen Altertums betrieben, bald entsprechende Bewegungen in rebus Japonicis hervorrief, liegt ja so nahe, ist so sehr natürlich, dafs wir eher erstaunt sein müßten, wenn diese Parallelbewegung nicht eingetreten wäre. Was aber einigermaßen überrascht, das ist die Feindseligkeit und unverdiente Geringschätzung, mit der ein großer Teil der Japanologen dem Chinesentum zuleibe ging. Die alte Erfahrung, dafs ein Extrem das andere hervorruft, erklärt zwar vieles — und die Kangaku-sha waren mit ihrer Begeisterung und Verehrung für alles Chinesische allerdings reichlich ins Extrem gegangen¹⁾ —, aber es scheint, dafs auch ein gewisses instinktives Rassegefühl, das sich bei insularen Völkern stärker als bei anderen auszubilden pflegt, daran mitbeteiligt war. In den letzten Jahrzehnten, wo der europäische Einfluß den chinesischen abgelöst hat, lassen sich unschwer analoge Erscheinungen beobachten: ein sehr energisches Besinnen auf sich selber, das leicht weitergeht, als zur Stütze und Kräftigung der nationalen Eigenart unbedingt erforderlich wäre.

Als Vater der neuen japanologischen Richtung wird Kitamura Kigin (1618—1705) betrachtet, der 1689 auf Einladung der Regierung von Kyōto nach Yedo zog und in seinem langen Leben²⁾ eine große Anzahl von Erklärungen zu alten japanischen Litteraturwerken, zum Genji Monogatari, Makura no Sōshi, Tosa Nikki usw., verfaßte. Er war aber noch ein Mann der alten Schule mit mündlicher Geheimüberlieferung. Ein frischer Zug

¹⁾ China war ihnen das »Reich der Mitte«, Japan das der »östlichen Barbaren« (iteki). Manche schämten sich sogar ihrer japanischen Namen und taufte sich nach chinesischer Manier um. Ogiu Sōemon aus der Mononobe-Familie z. B. nannte sich Butsu Mo-kei, indem er den Bestandteil Mono »Ding« seines Namens in das chinesische Äquivalent Butsu verwandelte und einen Rufnamen à la chinoise hinzufügte.

²⁾ Die meisten Sinologen und Japanologen haben ein wahres Methusalem-Alter erreicht, ein Zeichen, dafs sie einem gesunden Berufe oblagen.

kam in die Studien durch Toda Mosue (1634—1706) in Yedo und Shimokōbe Chōryū (oder Nagaru, 1624—1686) und Shaku¹⁾ no Keichū (1640—1701) in Ōsaka. Die beiden letzteren begannen gemeinschaftlich die Erforschung des Manyōshū, und Nagaru unternahm auf Tokugawa Mitsukunis Veranlassung die Kompilation eines Kommentars dazu. Er verschleppte aber die Arbeit und starb, ehe es zur eigentlichen Ausführung kam. Mitsukuni wandte sich hierauf an Keichū. Dieser lehnte zwar die Berufung in den Gelehrtenkreis zu Mito ab, brachte aber die gewünschte Arbeit zur Ausführung und dedizierte Mitsukuni das 31bändige Manyō Daishōki, die erste, grundlegende, philologisch-kritische Erforschung des im Laufe der Zeit infolge der sprachlichen Änderungen teilweise unverständlich gewordenen alten Liederkodexes. Alle späteren Forscher haben auf dem Fundamente des Daishōki weitergebaut. Keichū entstammte einer Samurai-Familie des Ama-ga-saki Klans, trat mit elf Jahren in den buddhistischen Priesterstand und zeichnete sich durch Gelehrsamkeit und wissenschaftlichen Sinn vor den meisten seiner Zeitgenossen aus. Als Belohnung für die Abfassung des Daishōki bekam er von Mitsukuni 1000 Ryō Silber und 30 Rollen Seidenstoff geschenkt. Um die Richtigstellung der Schreibweise der japanischen Wörter hat er sich durch sein Waji Shōranshō (fünf Bände, 1693) verdient gemacht.

Mit dem Kyōtoner Japanologen Kada no Azuma-maro (1668—1736), einem Shintōpriester, begann die japanische Philologie und Altertumsforschung eine deutlich antichinesische und national-reaktionäre Richtung einzunehmen. Was man behördlicherseits für die Sinologie tat, sollte auch für die Japanologie geschehen. In Yedo hatte die Regierung die Heilige Halle (Seidō) des Konfuzianismus gestiftet; Azumamaro unternahm es nun, ein ähnliches Institut für japanische Studien in Fushimi bei Kyōto einzurichten. Der Tod verhinderte ihn daran, aber seine Schüler, besonders Mabuchi, arbeiteten in seinem Geiste weiter.

Kamo Mabuchi (1697—1769), aus einer Shintōpriesterfamilie, zuerst in Kyōto, seit 1738 in Yedo, und im 50. Lebensjahre in den Dienst des Shogunats getreten, schwang sich zum

¹⁾ Priester, Bonze.

Führer der ganzen Bewegung auf und wirkte ebenso durch seine Schriften wie durch seine mündliche Lehre. Eine große Menge von Jüngern sammelte sich um den geistvollen Lehrer, den Agatai no Okina »landbewohnenden Alten«¹⁾ oder kurz »den Alten«, wie sie ihn ehrerbietig nannten. Seinen überaus scharfsinnigen Forschungen auf dem Gebiete der vorklassischen Sprache, Litteratur, Religion, Kultur, seinem feinen Unterscheidungsvermögen zwischen den einheimischen, echtjapanischen und den von außen hinzugekommenen chinesischen Elementen verdanken wir die erste wahrhaft kritische Kenntnis des japanischen Altertums. Seine erläuternden Schriften zum Manyōshū, zu den Norito, den Kagura- und Saibara-Liedern, zum Genji Monogatari, Ise Monogatari, Kokinshū und über die Kissenwörter (Makura-Kotoba) sind uns auch jetzt noch eine Quelle reicher Belehrung. Durch ihn wurde das Altjapanische nicht nur dem Verständnis erschlossen, sondern sogar wieder so lebendig gemacht, daß man sich seiner als Schriftsprache, in Versen und Prosa, bedienen konnte. Er strebte nichts Geringeres an, als die chinesischen Lehnwörter und Phrasen so weit als möglich zu verdrängen und durch echtes, altes japanisches Sprachgut zu ersetzen. Wir können diesen Bestrebungen Mabuchis und seiner Nachfolger, darunter Motoori und Hirata, unsere Sympathie nicht versagen, wenn wir auch nicht leugnen dürfen, daß sie, wie unsere deutschen Sprachgesellschaften im 17. und 18. Jahrhundert (man denke an die Deutsche Genossenschaft in Hamburg), weit übers Ziel hinausschossen, durch ihren Übereifer im Purismus ihre gute Sache schädigten, zu Fall brachten und keine nachhaltige Wirkung erzielten. Auf die allzu reine japanische und deshalb mit ungenügendem Wortmaterial ringende Schreibweise dieser Männer ist in neuester Zeit wieder ein Stil gefolgt, der unter dem Massengewicht künstlich fabrizierter chinesischer Sprachgebilde stöhnt. Beide Extreme sind Erzeugnisse einer unnatürlichen Entwicklung und rühren größtenteils daher, daß in Japan die Gelehrten zuviel in eigensinniger Weise an der Sprache herumdoktern.

¹⁾ Er wohnte in der Hama-Straße, Nihombashi, Tōkyō, hatte aber Hof und Garten seines Hauses in ganz altertümlichem, ländlichem Stile hergerichtet.

Seit dem Auftreten Mabuchis¹⁾ wurden die Leistungen der Kangaku-sha von denen der Japanologen (Kokugaku-sha oder Wagaku-sha) vollständig in den Schatten gestellt. Der größte seiner Schüler, der sogar den Meister noch überragte, war Motoori Norinaga (1730—1801), geboren zu Matsuzaka in der Provinz Ise, in der Nähe des uralten shintoistischen Tempelheiligtums Japans. Er war der Sohn eines Arztes, wurde selber Arzt und hat als solcher bis in sein reifes Mannesalter praktiziert. Seine letzten Lebensjahre verbrachte er lehrend in Kyōto. Ein Schüler Mabuchis war er nur in dem Sinne, daß er die Schriften des Meisters gründlich studierte, bei einer amtlichen Reise desselben in Ise sich ihm als Schüler anbot — das einzige Mal, daß sich die beiden Männer persönlich trafen! — und später mit ihm fleißig über wissenschaftliche Dinge korrespondierte. Mabuchi soll ihn bei jenem Zusammentreffen auf diejenige Arbeit hingewiesen haben, mit der für alle Zeiten Motooris Name unvergänglich verknüpft sein wird, auf das Studium des Kojiki²⁾. Ungefähr 35 Jahre lang hat sich Norinaga dem Studium dieses ältesten japanischen Geschichtswerkes gewidmet und in dem 44bändigen Kojiki-den »Erläuterungen zum K.« das monumentalste Werk der japanischen Philologie und Altertumskunde geschaffen. Man muß die Fülle des Wissens, die Klarheit des Urteils, die Ruhe und Schönheit der Darstellung aufrecht bewundern. An der Hand des Kojiki-den sich in die oft abstruse Welt der japanischen Urzeit zu versenken, ist geradezu ein ästhetischer Genuß. Die zur Darstellung gewählte archaische reine Sprache ist etwas weitschweifig, aber dem Gegenstand angemessen. Durch die bedeutende Schöpfung Motooris ist das Kojiki in den Augen der Philologen an die erste Stelle als Quelle für die altjapanische Geschichte gerückt und das chinesisch geschriebene, um acht Jahre jüngere Nihongi³⁾ sehr herabgedrückt worden. Daß diese Auffassung auf einer einseitigen Übertreibung der Schwächen des Nihongi beruht, und daß trotz chinesierender Tendenz und Plagiate aus chinesischen

¹⁾ Gesammelte Werke unter dem Titel Kamo Mabuchi Zenshū, 4 starke Bände, 1903.

²⁾ S. Seite 66 ff.

³⁾ Vgl. Seite 56.

Werken und dergleichen das Nihongi das historisch wertvollere Werk ist — der kritischen Sonde bedürfen ja beide nur gar zu sehr! —, habe ich in meiner Einleitung zur Übersetzung des Nihongi bewiesen und oben Seite 67 angedeutet. Andere höchst wertvolle Erläuterungsschriften Motooris besitzen wir zu einigen Norito, zu dem Semmyō¹⁾, zum Genji Monogatari, Kokinshū (in gesprochenem Kyōto-Dialekt), Shin-Kokinshū usw. Mehrere seiner Bücher befassen sich mit grammatischen und stilistischen Untersuchungen, die von seinem leiblichen Sohn Haruniwa (1763—1828) und seinem Adoptivsohn Ōhira (1756—1833) mit gutem Erfolg fortgeführt wurden²⁾. Ōhiras Sohn Toyokai³⁾, einer der Lehrer des jetzigen Kronprinzen von Japan und eine Zeitlang Lektor des Japanischen an der Kaiserlichen Universität zu Tōkyō, vertritt noch heute den Namen Motoori mit Ehre.

Motoori Norinagas Bedeutung für das japanische Volk ist durch seine Würdigung als Gelehrter nicht erschöpft. Sein starkes patriotisches Selbstgefühl leitete ihn dahin, nicht nur dem Chinesentum in Sprache und Schrift entgegenzutreten, sondern auch die ursprüngliche japanische Religion, den Shintoismus, wie er ihn aus den alten Quellenwerken, dem Kojiki, dem mythologischen Teil des Nihongi und den Norito rekonstruierte, gegen die vom Auslande eingeführten religiösen Ideen auszuspielen. Die anthropomorphen Vorstellungen des polytheistischen Shintoismus sagten ihm mehr zu als die abstrakte Spekulation des chinesischen Rationalismus. Er scheint die kindlichen Mythen des japanischen Altertums in gutem Glauben als wahrhaftige Überlieferungen hingenommen zu haben und setzte alle Kräfte ein, gegenüber dem Buddhismus und der chinesisch-konfuzianischen Lehre ihnen wieder Geltung beim Volke zu verschaffen. Da sich der Shintō nur an wenigen Orten einigermaßen rein er-

¹⁾ Vgl. Seite 60 ff.

²⁾ Haruniwa hat z. B. über Verbal- und Adjektivflexionen (Kotoba no Yachimata und Kotoba no Kayoiji), Ōhira eine wertvolle Monographie über Kausativa und Passiva geschrieben. Norinagas sämtliche Werke sind 1903 ediert unter dem Titel Motoori Norinaga Zenshū, 6 Bde.

³⁾ Norinagas Familie wurde in direkter Linie nicht durch den leiblichen Sohn, sondern durch den Adoptivsohn fortgesetzt, so daß Toyokai, obgleich nicht blutsverwandt, als der richtige Enkel Norinagas gilt.

halten, sonst aber durchgängig mit dem Buddhismus zu einer Mischreligion, deren Hauptrepräsentanten man Ryōbu-Shintō nannte, verschmolzen hatte, so bestand die Tätigkeit des Reformators in erster Linie darin, die Mischgattung von den fremden Bestandteilen zu reinigen. Die von Norinaga eingeleitete Bewegung der Shintō-Reinigung oder Wiederbelebung des Shintō, welche bald viele Anhänger fand, wurde von seinem Schüler Hirata Atsutane (1776—1843), einem sehr gelehrten und befähigten, aber ultra-bigotten Manne, bis in die letzten Konsequenzen durchgeführt. Was man seitdem unter reinem Shintō versteht und im Jahre 1868 nach dem Sturze des Shogunats und der Wiederherstellung der Kaisermacht als ur-japanische Staatsreligion eingeführt hat, ist eine Zusammenfassung derjenigen mythologischen Traditionen, Gebräuche und Riten, welche Hirata für autochthon erklärte, also Hirata'scher Shintō. Auch ihm läßt sich jedoch bei kritischer Betrachtung noch chinesische Beeinflussung nachweisen¹⁾).

Hirata war ein sehr fruchtbarer Schriftsteller. Die veröffentlichten Schriften allein füllen mehrere hundert Bände. Sein bestes Werk ist das unvollendete Koshi-den »Erläuterungen zur alten Geschichte«, 32 Bände, wovon 29 gedruckt. Es bildet eine Parallele zu Motooris Kojiki-den, und wie dieses ein Kommentar zum Kojiki war, so ist jenes eine ausführliche Erläuterung zu Hiratas eigener, früher entstandenen Kompilation Koshi-Seibun »Eigentlicher Text der alten Geschichte«, einer gewalttätigen, einheitlichen Zusammenarbeitung der alten Überlieferungen des Kojiki, Nihongi usw. Trotz seines reichen Wissens und scharfen Verstandes war Hirata kein Gelehrter von echtem Schrot und Korn, da er die objektive Wahrheit willig der Tendenz opferte.

Die Altertumsstudien und die damit verknüpften Bestrebungen zur Wiederbelebung des Shintō seit Motoori haben auch politische Folgen gehabt. Der Kaiser als Abkömmling der im Mittelpunkte der alten Mythologie stehenden Sonnengöttin, als gegenwärtiger lebendiger Gott erhielt im Gegensatz zu den niedrigeren Ge-

¹⁾ Eine kurze, aber alles Wichtige umfassende Darstellung der Shintō-Religion und ihrer Geschichte findet der Leser in meinem Artikel »Shintō« in »Die Kultur der Gegenwart«, Teil I, Abt. 3 (Die außerschristlichen Religionen).

schöpfen, welche als Shōgune die Regierungsgewalt usurpiert hatten, wieder einen solchen Zauberschein von Autorität, daß sich in einflußreichen Kreisen langsam, aber sicher die Überzeugung breit machte, man lebe unter ungesetzmäßigen, gegen das göttliche Recht verstößenden Verhältnissen und müsse eine Wandlung schaffen. Motoori selber blieb noch ein treuer Anhänger der Tokugawa, aber Hirata wurde schließlich so unangenehm deutlich und aufsässig, daß ihn die Regierung 1841 von Yedo nach seiner weit entlegenen nördlichen Heimatsprovinz abschob und ihm die Veröffentlichung weiterer Schriften untersagte.

Außer den bisher genannten Autoren ersten Ranges gab es noch eine beträchtliche Menge kleinerer Götter, welche auf erschlossenen Gebieten bald in dieser, bald in jener Spezialität — Grammatik, Wortkunde, Textexegese, Archäologie, Geschichte — weiterarbeiteten, manchmal auch den Meistern etwas am Zeuge flickten, wie Tachibana no Moribe (1781—1849) und der jüngst verstorbene Shikida Toshiharu. Darin aber waren sie sich alle gleich, daß sie das Liederdichten in alter Sprache als eine bei einem Japanologen selbstverständliche Fertigkeit betrachteten. Und etwas mehr als eine formale Fertigkeit, ein ästhetischer Sport, ein »Kommandieren der Poesie« ist ja diese ganze Dichterei nur in verschwindend wenigen Ausnahmen. Vom nachklassischen Uta der Kamakura- und Ashikaga-Zeit unterscheiden sich die Gedichte der Tokugawa-Japanologen dadurch, daß sie sich meist ältere Vorbilder zum Muster nahmen. Mabuchi dichtete z. B. sowohl Lang- als Kurzgedichte ganz in Sprache und Stil des Manyōshū¹⁾; Katō Chikage (1735 bis 1806), Verfasser des bekannten volkstümlichen Kommentars Manyōshū-Ryakuge »Kurze Erläuterungen zum M.«, und Murata Harumi (1746—1811), welche sich beide in Yedo als Uta-yomi und Verfasser japanischer Essays einen Namen machten, in der Weise des etwas jüngeren Kokinshū; Motoori Norinaga²⁾, als Uta-yomi übrigens unbedeutend, und Kada Ari-

¹⁾ Gesammelte Gedichte in Kamo-ō Kashū.

²⁾ Gedichtsammlung Suzu-no-ya Shū in 5 Bänden. 1—3 enthalten Gedichte im modernen, 4 im alten Stil, 5 Naga-uta. Norinagas Beiname war Suzunoya-ō, und die Schule Motooris hieß deshalb Suzunoya-Schule.

maro, Azumamaros Neffe, mehr im moderneren Stil des Shin-Kokinshū; doch faßt man sie gewöhnlich, wenn man die feineren Unterschiede nicht betonen will, alle als Dichter der Manyō-Schule (Manyō-ha) zusammen. Auch diesmal, wie im Altertum, fehlt es nicht an hochtönenden Bezeichnungen für gewisse Gruppen von Dichtern, daß man wonders was erwarten sollte, z. B. »Die vier Himmelskönige des Waka in Heian«, unter ihnen Ozawa Roan (1723—1801), der sich im Gegensatz zu Mabuchi der gewöhnlichen Sprache bediente¹⁾.

Am beachtenswertesten als Dichter von einiger originaler Art ist Kagawa Kageki (1770—1843) aus Inaba, in die alte Utayomi-Familie der Kagawa in Kyōto durch Adoption aufgenommen. Ein frühreifes kritisches Talent, schrieb er schon mit 15 Jahren eine von den landläufigen Interpretationen stark abweichende Erläuterung zu den Hundert Liedern: Hyakushū-Iken »Verschiedene Ansichten über die Hundert Lieder«; wandte sich später gegen Mabuchi, zu dessen Poetik Nii-manabi »Neue Lehre« er ein Nii-manabi-Iken schrieb; verfaßte einen geschätzten Kommentar zum Kokinshū: Kokinshū-Seigi »Richtige Bedeutung des K.« (20 Hefte, 1832), Schriften zum Verständnis des Manyōshū und Tosa-Nikki usw. Seine Gedichte hat er selber 1828 in der zweibändigen Sammlung Keien-Isshi (Keien war sein litterarisches Pseudonym) herausgegeben; sie wurde einige Jahre nach seinem Tode durch einen weiteren Band ergänzt.

Da wir aus den Gedichten der Wagaku-sha des 18. und 19. Jahrhunderts kaum etwas zu bieten vermögen, worin der Leser, nachdem es übersetzt ist, noch irgendwelchen ungekosteten Reiz entdecken würde, so verlassen wir das klassische Uta endgültig, um eine gegen Anfang der Tokugawa-Zeit aufgekommene neue, aus den abgefahrenen Uta-Gleisen herausgesprungene lyrische Gattung zu betrachten, die gewissermaßen eine Mittelstellung zwischen klassischer und volkstümlicher Dichtung einnimmt und bis auf den heutigen Tag sich großer Beliebtheit erfreut, wenn auch ihre besten Tage schon längst unwiederbringlich dahin sind.

¹⁾ Die drei anderen waren Ban Kōkei und die Bonzen Ji-en und Chōgetsu.

29. Das japanische Epigramm.

Das einunddreißigsilbige Kurzgedicht, das Tanka, erweist sich schon als eine so knappe und dem Gedanken so wenig Spielraum gewährende Gedichtform, daß man zu dem Glauben neigen könnte, damit sei die äußerste Grenze der Kürze — von spruchmäßigen Versen und wirklichen Aphorismen abgesehen — erreicht. Seit dem sechzehnten Jahrhundert ist man aber noch einen Schritt weiter gegangen und hat eine noch kürzere Form entwickelt, indem man den Umfang eines Gedichtes auf die Gestalt des ersten Stollens (Kami no Ku) eines Uta, also auf siebzehn Silben beschränkte, die eine Strophe von drei Versen aus fünf, sieben und fünf Silben bilden. Zur Illustration diene ein Gedicht von Bashō, das er beim Anblick eines mit Gras überwucherten alten Schlachtfeldes in Hira-Izumi verfaßte:

17	{	5	Natsu-kusa ya	O du Sommergras!
		7	Tsuwamono-domo ga	So vielen tapfern Kriegern
		5	Yume no ato ¹⁾ .	Stätte des Träumens!

Es kommen auch, obwohl selten, unregelmäßige Silbengruppierungen vor, wie die Silbenfolgen 5, 5, 7 oder 7, 5, 5, oder andere Abweichungen infolge katalektischer oder hyperkatalektischer Verse, z. B.:

19	{	7	Kigiku shiragiku	Gelbastern und Weißastern — —
		7	Sono hoka no na wa	Von keinem andern Namen
		5	Naku mo gana.	Will ich was hören. (Ransetsu.) ¹⁾
17	{	7	Tsuki yuki hana zo	Dem Mond, dem Schnee, den Blüten
		5	Tomo nare ya	Dienst du als Zechgenos,
		5	Tane fukube.	O Flaschenkürbis ¹⁾ !

¹⁾ Bashō lehnt sich in diesem Vers vielleicht an ein Gedicht des chinesischen Dichters Tu Fu (siehe Grube S. 284 ff.) an, welches lautet:

Schon verfallen ist der Staat,
Aber Berg und Fluß bestehen noch;
Auf dem Schloß im Frühlingsflor
Stehn die Gräser grünend hoch.

¹⁾ Der Dichter ist ein ausschließlicher Verehrer dieser Blumen; von allen andern will er nichts wissen.

¹⁾ Zur Erklärung vgl. die Bemerkung zu Kikakus Gedicht »Frau und Nebenfrau« weiter unten.

19	{	5 Kare-eda ni	Auf dürrem Aste
		9 Karasu no tomarikeri	Liefs eben sich ein Rabe nieder
		5 Aki no kure.	Im Abendlicht des Herbstes.

Den unmittelbaren Anlaß zur Aufstellung dieser kürzesten Gedichtform müssen wir suchen in der schon besprochenen Sitte, Renga oder Kettengedichte zu verfassen. Die aufeinanderfolgenden dreizeiligen und zweizeiligen Stollen, der Aufgesang und Abgesang, wurden ja ein jeder von einem anderen Mitgliede der Versammlung improvisiert, und so lag es nahe, einen solchen kleinsten Teil, wenigstens einen dreizeiligen wie den Anfangsstollen, als etwas Selbständiges und in sich Abgerundetes zu betrachten. Da man den ersten Stollen eines Renga Hokku nannte, d. h. »Anfangsstollen«, so erhielt auch das selbständige siebzehnsilbige Gedicht den Namen Hokku, wozu sich noch die Bezeichnungen Haiku, »komischer Vers«, und schlechtweg Haikai, »humoristisches [Gedicht]«, gesellten, letztere aus dem Grunde, weil die Hokku der älteren Gattung wie die Renga jener Zeit zumeist scherzhafter Art waren. Der Ausdruck Haikai ist hier als eine Abkürzung aus Haikai no Hokku, »humoristisches Hokku«, dem Eingangsvers eines Haikai-Renga, zu betrachten, und darf nicht verwechselt werden mit dem einunddreißigsilbigen Haikai-Uta, »humoristischen Uta«, deren schon eine Anzahl im 19. Buche des Kokinshū gesammelt sind, wo überhaupt die Bezeichnung Haikai zum erstenmal in der japanischen Litteratur auftaucht. Mit Haikai-Renga bezeichnete man, wie schon erwähnt, die humoristischen Kettengedichte. Von den drei promiscue gebrauchten Termini weist somit Hokku nur auf die Form hin, Haiku auf Inhalt und Form, Haikai nur auf den komischen Inhalt. Insofern seit Bashōs Auftreten, wie wir sehen werden, diese kürzeste Dichtungsform den Charakter eines humoristischen Gedichtes größtenteils verliert und ernst wird, paßt für sie die Bezeichnung Haikai und Haiku eigentlich nicht mehr, trotzdem aber sind diese Termini zur Bezeichnung der ganzen siebzehnsilbigen Versgattung beibehalten worden. Das ist ein Mißstand, der nicht vereinzelt dasteht, da es in der japanischen Litteratur an einer einheitlichen, zweckentsprechenden und logisch durchgeführten Terminologie noch sehr fehlt. Die Fülle von willkürlichen und oft nicht scharf voneinander abgegrenzten Bezeichnungen ist mitunter geradezu sinnverwirrend.

Abgesehen von der metrischen Kürzung unterscheidet sich das Hokku auch in anderen Beziehungen von dem bis dahin die Alleinherrschaft führenden Tanka, und zwar keineswegs unvorteilhaft. Die unvernünftigen, strengen technischen Regeln, welche diesem den Atem benahmen und den absolut mangelnden poetischen Geist des Inhalts durch gequälte Künstlichkeit der Form zu ersetzen trachteten, wurden einfach beiseite geworfen, und es trat dafür, wenigstens eine Zeitlang, ein Streben nach Einfachheit und einer gewissen Natürlichkeit; die Kissenwörter fielen weg; inhaltlich gab es gar keine Beschränkung, so daß Hohes und Niedriges, Ernstes und Scherzhaftes verwendet werden konnte; sprachlich sah man von dem altklassischen Vokabular ganz ab, bediente sich der modernen Sprache, scheute auch vulgäre Ausdrücke der Volkssprache nicht und nahm, wie beim Sprechen, zahlreiche chinesische Lehnwörter auf. In den Gedichten, welche ich zur Illustration zitiere, finden sich z. B. solche chinesische Lehnwörter wie *nenjū*, »im ganzen Jahre«, *keshiki*, »Anblick«, *moji*, »Buchstaben«, *rakkwa*, »abgefallene Blüten«, *kochō*, »Schmetterling«, *kasho*, »Gedichtbuch«, *gunsho*, »Kriegsbuch«, *rikutsu*, »Grund« usw. Die aus allen diesen Gründen sich ergebende Leichtigkeit sowohl des Verständnisses als der Komposition machte das Hokku bald überaus populär; so populär, daß es in der ersten Hälfte der Tokugawa-Periode dem Monopol der Tanka den größten Eintrag tat und fast die Dichtungsform wurde. Gebildete wie Ungebildete, besonders die letzteren, fabrizierten Hokku die schwere Menge. Wie leicht man dergleichen aus dem Ärmel schütteln kann, davon zeugt, daß der bekannte Novellist und Haikai-Dichter *Saikwaku* (1642—1693) an einem Tage, als er dem Tempel Kitano in Kyōto einen Besuch abstattete, zwanzigtausend Hokku gedichtet und dem Gott des Tempels dediziert haben will und sich deshalb selbst den Beinamen *Ni-man-ō*, »der Zwanzigtausend-Alte« beilegte! Wie es *Tenjin*, dem Gott der Dichtkunst und Patron des Tempels, nach dieser forzierten Opferung zu Mute gewesen ist, wird nicht berichtet.

Unter den ältesten Repräsentanten der Haikaidichtung erfreuen sich *Yamasaki Sōkan*, *Arakida Moritake*, *Matsunaga Teitoku* und *Kitamura Kigin* eines besonders guten Rufes. Ihre Gedichte, die gewöhnlich einen sehr primitiv-

humoristischen Charakter haben, wobei der Scherz meist in Wortwitz besteht, sind in mehreren Sammlungen zusammengetragen worden.

Sōkan (1465—1553) stand ursprünglich im Dienste des Shōguns Ashikaga Yoshihisa (1472—1489) und folgte seinem Herrn in den Krieg gegen das Haus Rokkaku in der Provinz Ōmi. Später aber, nachdem er die Nichtigkeit alles Irdischen erkannt hatte, nahm er die Tonsur und zog sich von der Welt zurück. Er studierte die buddhistischen Doktrinen unter dem berühmten Mönch Ikkyū, dessen Lieblingsschüler er wurde, und verlebte den Rest seines Lebens als Einsiedler. Das ganze Inventar des Wohnzimmers seiner Klause bestand aus einem Teekessel und einer Bildtafel, auf der er folgende Inschrift zur Beherzigung für seine Besucher angebracht hatte: »Bist du ein hoher Gast, so begib dich stehenden Fußes hinweg; bist du einer aus den Mittelklassen, so mach dich noch am gleichen Tage auf den Weg; bist du ein niedrer Gast, so herberge hier eine Nacht.« Ein bekanntes Gedicht von ihm, bei welchem zu bemerken ist, daß die Japaner den »Hof« des Mondes *kasa*, d. i. »Schirm« nennen, lautet:

Hast einen Schirm du,
Komm' auch bei Regen heraus,
Du Mitternachtsmond!

Von ihm rührt auch das zum Sprichwort gewordene Hokku:

Nusubito wo	Fängt man den Dieb
Toraete mireba	Und schaut ihn an, entdeckt man
Waga ko nari.	Das eigne Kind,

welches man anwendet, wenn sich herausstellt, daß man an einer Unannehmlichkeit, über die man sich beklagte, selber schuld ist.

Unter den wenigen ernstesten Versen Sōkans verdient hervorgehoben zu werden:

Hört' ich sein Schreien nicht,
Fürwahr! ich hielt' den Reiher
Für einen Streifen Schnee,

ein Hokku, dessen Sinn dem Leser eigentlich erst einleuchtet, wenn er die zarte, andeutungsweise Darstellung kennt, die der weifse Reiher oft auf japanischen Gemälden erfährt.

Von dem Shintōpriester im Tempel der Sonnengöttin zu Ise, Moritake (1473—1549), welcher eine Sammlung von tausend selbstverfaßten Haikai herausgab, rührt das allbekannte, reizende Verschen:

Rakkwa eda ni	Die abgefallne Blüte, dacht' ich,
Kaeru to mireba	Kehrt wieder zurück zum Zweige —
Kochō kana.	Doch war's ein Schmetterling!

Teitoku (1571—1653) gehört schon in die Tokugawa-Zeit. Er fühlte sich nicht nur als Dichter, sondern auch als Theoretiker und verfaßte mehrere Bücher über die Regeln der Haikai-Dichtung, in denen er ziemlich stark gegen die Unregelmäßigkeiten und Mängel Sōkans polemisiert. Der Kaiser Go-Mizuno-o (1612—1629) schätzte ihn sehr, ernannte ihn zum universalen Haikailehrer und verlieh ihm den Beinamen Hana no Moto, den Titel, welchen zum erstenmal der berühmte-Renga-Dichter Sōgi-Hōshi bekommen hatte. Im Anschluß an das Sprichwort Hana yori dango, »Ein Klops [zum Essen] ist besser als die Blüten [die bloß zum Anschauen sind]«, verfaßte er das Hokku:

Hana yori mo	Die Wildgans denkt wohl:
Dango ya arite	»Klöße sind besser als Blumen«,
Kaeru kari.	Und zieht drum heimwärts?

Ein anderes:

Allen gewährt er
Grund zum Schläfchen am Mittag,
Der herbstliche Mond.

Der in Leben und Poesie gleich viel bewunderte Vollmond ist am schönsten im Herbst, und zahlreiche Naturschwärmer bringen dann einen guten Teil der Nacht mit seiner Betrachtung zu; was Wunder also, daß man den nächsten Tag müde ist und in einem Mittagsschläfchen Ersatz für die durchwachte Nacht sucht?

Ein weiteres Mondlied sei hier von Yasuhara Teishitsu (1610—1673), einem der »Fünf Sterne« unter den Schülern Teitokus, angeführt:

Es scheint, als wär' er
Ein starrer Klumpen Kälte,
Der nächtliche Mond.

Dafs die Sprache nicht hinreiche, die liebliche Pracht der Kirschblüten von Yoshino zu beschreiben, dafs man bei ihrem Anblick nur unartikulierte Laute ausstossen könne, will Teishitsu mit dem folgenden, von den Japanern überaus bewunderten Hokku besagen:

»Kore wa kore wa
To bakari hana no
Yoshino-yama.

»Da, da, ach, da!
Nur stammelst du zum blühenden
Yoshino-Berg.

Den Charakter eines »Ul-Gedichts« mit der ausschliesslichen Absicht, durch Witzelei einen lächerlichen Eindruck hervorzurufen, nahm das Hokku unter der Hand von Nishiyama Sōin (1605 bis 1682) an. Sōin war ein Schüler des zur Schule Teitokus gehörigen Matsue Shigeyori und lebte in Ōzaka; später, im Jahre 1664, siedelte er nach Yedo über. Die spezifische Richtung, welche er in seinen Hokku vertrat, hat man die »Danrin-Manier« genannt. Dies Hokku ist also nicht nur formell, sondern auch seinem Geiste nach ein Abkömmling der »Kettengedichte«, welche schon in der Ashikaga-Zeit mehr oder weniger scherzhafter Natur waren; das Komische hat in ihm allmählich die Oberhand gewonnen und ist schliesslich Zweck und Ziel dieser Dichtung geworden. Die Komik ist von niederer Art, einfach und unbedeutend. Man sagt, dafs die Hokku in Danrin-Manier einen Fortschritt gegen früher bedeuten, doch liegt dieser lediglich in der strafferen Ausbildung der Form; inhaltlich erheben sie sich nicht über ihre Vorgänger. Hokku von Sōin sind:

Auf eine Fuji, eine Schlingpflanze, Wistaria Chinensis, die sich am Stamm einer Kiefer emporgerankt hatte:

Die Fuji am Kiefernbaum!
Gleich als klettre ein Tintenfisch
Hinauf in die Zweige!

Es wird oft bemerkt, dafs Wildgansschwärme, die über den Himmel hinfliegen, ganz eigentümliche Figuren bilden, z. B. ein grosses römisches A. Sōin nimmt die Ähnlichkeit ihrer Flugfigur mit den seltsamen europäischen Buchstaben wahr, die er übrigens bezeichnenderweise »holländische« Buchstaben nennt, weil für die Japaner des 17., 18. und der ersten Hälfte des

19. Jahrhunderts die Holländer in Nagasaki die Vermittler der europäischen Kultur waren:

Sind das holländische
Lettern am Himmel dort, oder
Fliegende Gänse?

Überaus oft ist das Ganze, wie wir auch schon früher beim Uta manchmal gesehen haben, nur auf einen Wortwitz aufgebaut. Dergleichen ist natürlich fast immer unübersetzbar, abgesehen davon, daß es auch die Mühe einer Übersetzung kaum lohnt. In Anbetracht der großen, für den europäischen Geschmack übermäßig großen Rolle, welche der Wortwitz in der genannten Dichtungsart spielt, will ich dennoch versuchen, einige hierhergehörige Hokku Sōins zu erklären:

Uji-hashī no	Auf der Brücke von Uji
Ue ya cha no hana	Die die Tee-Blüten
Sakuya-hime.	Blühen machende Prinzessin.

Dies ist nichts weiter als eine scherzhafte Verdrehung des Namens der Göttin Ko no hana Sakuya-hime, »die die Blüten (hana) der Bäume (ko) blühen machende Prinzessin«, welche als Patron des Vulkans Fuji no Yama verehrt wird. Für ko, »Baum«, ist aber das Wort cha, »Tee«, eingesetzt, und zu cha no hana, »Teeblüten«, der Vordersatz »auf der Brücke von Uji« hinzugefügt. Der Ort Uji ist nämlich der beste Teebezirk in ganz Japan.

Yo no naka wa	Die Welt
Chō-chō tomare	— Schmetterling bleib' sitzen! — ist bald so,
Kaku mo are.	Bald so.

Der Schlüssel des auf den ersten Blick unverständlich scheinenden Witzes liegt in der Doppelbedeutung des Wortes tomare. Im Zusammenhang mit dem ersten und dritten Vers ist tomare eine lautliche Zusammenziehung aus to mo are, »es ist bald so« — von zwei im Verse aufeinanderstossenden Vokalen wird der erste elidiert, also to m'are —, und indem wir einstweilen das Wort chōchō als nicht vorhanden betrachten, finden wir in dem Hokku einen Ausdruck für die allbekannte Wahrheit von der Wandelbarkeit alles Irdischen. Soweit wäre das Gedicht ganz ernst. Aber tomare ist zweitens als einheitliches Wort, als Imperativ des Verbs tomaru, »sitzen bleiben«, zu nehmen. Da fällt uns ein Kinderlied ein, dessen Anfangsverse lauten:

Chōchō tomare ya	O Schmetterling, bleib' sitzen!
Na no ha ni tomare!	Auf dem Gemüseblatt bleib' sitzen!
Na no ha ga aitara	Bist des Gemüseblatts du müde,
Sakura ni tomare etc.	So setz' dich auf den Kirschbaum usw.

Durch Einfügung des Wortes *chōchō* in den zweiten Vers des Hokku wird dieser Vers also identisch mit der ersten Zeile des Kinderliedes. In der so zustande kommenden Ungereimtheit liegt der Witz. Es ist ein Wortwitz, erweitert durch eine literarische Anspielung.

Auch die Hokku des oben erwähnten Ihara Saikwaku, des ›Alten der zwanzigtausend Verse‹, über dessen novellistische Tätigkeit später noch einiges zu sagen ist, werden als typisch für die Danrin-Manier betrachtet. Dieser Stil entartete jedoch bald, wurde immer seichter im Inhalt und vulgärer, und es hätte wohl kommen können, daß das Hokku bei den Gebildeteren der Nation auf Gleichgültigkeit stieß, wenn ihm nicht durch eine gründliche Umgestaltung neues Leben eingehaucht worden wäre. Die Reform ging von Matsuo Bashō (1643—1694) aus, dem größten Haikaidichter Japans, der mit den schon genannten Sōkan, Moritake, Teitoku, Teishitsu und Sōin die ›Sechs Weisen der Haikaidichtung‹ (Haimon no Roku-tetsu) bildet. Solche zusammenfassende Bezeichnungen sind in Japan sehr beliebt; man hat die Sitte von den Chinesen übernommen, die z. B. von den ›Sieben Weisen des Bambushains‹ usw. reden. Bashōs eigentlicher Name ist Matsuo Chūzaemon. Zu Ueno in der Provinz Iga geboren, wurde er ein Vasall des Fürstenhauses Tōdō von Tsu in der Provinz Ise. Von früher Jugend an zeigte er Neigung zur Beschäftigung mit taoistischer Philosophie, zumal den Werken der chinesischen Philosophen Lao-tsze und Chuang-tsze, und mit den Lehren der buddhistischen Zen-Sekte. Unter den jungen Prinzen seines Fürstenhauses war einer, Tōdō Yoshitada, mit welchem zusammen er das Studium der Haikai betrieb. Yoshitada, der sich als Haikaiist den Namen Sengin, ›Zikaden-sänger‹, beilegte, starb früh, und nach seinem Tode scheint bei Bashō eine gewisse Weltmüdigkeit noch überhand genommen zu haben. Wegen seiner Verdienste bei Ausbesserung eines großen Aquädukts sollte er von seinem Fürsten besonders belohnt werden; statt seiner Belohnung erbat er sich aber seine Entlassung aus dem Dienste und ging, nachdem sie ihm gewährt

worden war, im Jahre 1665, zweiundzwanzig Jahre alt, zunächst nach Kyōto, um bei Kigin zu studieren. Etwa sechs Jahre später siedelte er nach Yedo über, schor sich das Haupt und baute sich eine kleine Hütte in Fukagawa, einer Vorstadt Yedos. Als nach einigen Jahren (1683) sein Haus bei dem großen Brande von Yedo durch Feuer zerstört wurde, ging er längere Zeit auf die Wanderschaft, kam dann wieder zurück und baute an der alten Stätte ein neues Häuschen. Vor dem Fenster desselben pflanzte er einen Bananenbaum, den er sehr schätzte, und von dem er seinen allbekannten litterarischen Namen entnahm, — denn Bashō heißt »Banane«. Sein späteres Leben brachte er fast ganz auf Wanderungen in den verschiedensten Gegenden des Landes zu, und auf einer solchen von Ōzaka nach Nara starb er unterwegs an den Folgen einer Vergiftung durch Schwämme, im 51. Lebensjahre. Seine Schüler brachten seine irdischen Überreste nach der Provinz Ōmi, wo sie ihn auf dem Kirchhof des Tempels Gichūji, nahe bei der Grabstätte des mächtigen Generals Minamoto Yoshinaka, des Vernichters der Taira, begruben. Bashō war nie verheiratet und hat stets in Armut gelebt. Er war ein sehr höflicher, sittenstrenger Mann von einfachsten Lebensgewohnheiten, überaus genügsam, und steht moralisch hoch über den anderen Haikaidichtern, die größtenteils ein zügelloses Lotterleben führten. Letzteres gilt besonders von zweien der besten Schüler Bashōs, von Kikaku und Ransetsu, die ihren Meister zwar hoch verehrten, infolge ihres schlechten Gewissens ihn aber auch ebenso scheuten und deshalb nur selten besuchten und nur über Haikai-Angelegenheiten mit ihm konferierten. Wie primitiv es bei Bashō zuring, mag man aus der Einrichtung des Buddha-schreins (Butsudan) in seiner Behausung ansehen: dieser bestand aus einem Loch in der Wand, wo hinein er einige Kieselsteine gelegt und ein Bild von Shussan no Shaka, »der aus den Bergen kommende Buddha«, gestellt hatte.

Bashō dichtete ursprünglich in der Danrin-Manier, aber seine ernste, sinnige Natur ward dieser witzelnden Spielerei mit Worten gar bald überdrüssig, und er bildete im Hokku eine wesentlich verschiedene Richtung von viel größerem litterarischen Werte aus, den sogenannten Shōfū-tei oder »korrekten Stil«. Das Bashōsche Haikai korrekten Stils knüpft sowohl an das bisherige komische siebzehnsilbige Haikai als an das alte, ernste einund-

dreißigsilbige Uta an und stellt eine Reaktion gegen beide dar. Es ist formell wie das erstere ein Hokku von siebzehn Silben, zeigt dieselbe Unbeschränktheit der Themata, die populäre moderne Sprache, ohne aber den Gebrauch guter, alter klassischer Wörter zu verpönen; doch verwirft es den Witz und die ganze leichtfertige Spielerei. Es will wie das zweite ernsthaft und würdevoll und Träger wirklich poetischer Gedanken und Empfindungen sein, im Geiste gleichsam also ein Uta oder Shi (chinesisches Gedicht), doch ohne sich die sinnlosen, inhaltlichen sowie formellen Beschränkungen des Uta aufzuerlegen. Noch kürzer als das Kurzgedicht, gewährt es doch durch Verzicht auf die einengenden Regeln fast mehr Spielraum als dieses. Es entsteht leicht und frei und ungezwungen, während das nachklassische Uta nur als mühselige Zangengeburt zum Vorschein kommt. Die Utadichter waren eben schon längst keine Dichter mehr, sondern geistlose Versdrechsler, deren ganze Tätigkeit darin bestand, einunddreißig Silben aneinanderzureihen, aus allen Gedichten Verse zu stehlen und sie zu einem neuen Gedichte zusammenzubauen. Dieser öden Gedankenarmut gegenüber zeigt das neue Hokku doch wieder einen aner kennenswerten Grad von Originalität und echter Empfindung, wenigstens in den besseren Erzeugnissen der Gattung. Allerdings darf nicht verhehlt werden, daß für den Haikaiverfasser die Gefahr, trivial zu werden, noch viel näher liegt als für jeden anderen, und daß auch Bashō ihr oftmals nicht entronnen ist.

Bei der minimalen Kürze der Hokku ist selbstverständlich irgendwelche eingehendere Schilderung, jedes Ausmalen des Gegenstandes ausgeschlossen; es will nicht darstellen, sondern andeuten, suggerieren. Aus der den Dichter erfüllenden Vorstellung wird ein einziger Zug, oft nicht einmal der wesentlichste, herausgegriffen und in knappe Worte gekleidet; alles übrige muß die mittels Assoziation arbeitende Phantasie des Hörers oder Lesers hinzutun. Dieses leichtbewegliche Spiel der Phantasie, dieses Hervorzaubern geläufiger und beliebter Vorstellungen aus Natur und Leben gleichsam durch einen einzigen Druck auf einen elektrischen Knopf, hat für den sich seinem Sentiment willig überlassenden Japaner einen ganz besonderen Reiz, den wir an eine straffere Gedankendisziplin gewöhnten Europäer nur unvollkommen ermessen können. Es liegt mir fern, dem Lili-

putanertum der poetischen Form das Wort reden zu wollen; es ist sogar klar, daß die Vorliebe der Japaner für das Kleine und Kleinste ihre Fähigkeit zur Darstellung des Großen, Tiefen, Gewaltigen in der Lyrik verkrüppelt hat, und daß eine Lyrik, die sich praktisch auf Aphorismen beschränkt, auch nur eine beschränkte Wertschätzung genießen kann; aber anderseits muß man auch anerkennen, daß unter den gegebenen Voraussetzungen und Möglichkeiten von Bashō und einigen anderen so ziemlich alles, was man erwarten kann, auch geleistet worden ist. Viele der Miniaturdichtungen sind zweifellos elegant, sinnig und lieblich, und wenn es mir etwa in keinem einzigen der gegebenen Beispiele gelungen sein sollte, den Leser davon zu überzeugen, so liegt die Schuld an der Übersetzung und daran, daß der Leser mit den Volkssitten, der japanischen Landschaft und dem seelischen Verhältnis des Japaners zu der ihn umgebenden Natur nicht vertraut ist. Eine wörtliche Übersetzung wird nur zu oft die Pointe, auf die es dem Japaner ankommt, nicht erkennen lassen; während eine solche, welche die Schwierigkeiten durch Hineinverarbeitung suggestiverer Momente auszulösen sucht, zwar vielleicht auf die Stimmung des Europäers denselben Eindruck hervorbringen wird wie das Original auf den Japaner, aber doch keine eigentliche Übersetzung, sondern eine poetische Überarbeitung ist. Ein besonders auffälliges Beispiel ist folgendes Hokku (oder Senryū, s. das folgende Kapitel):

Moru yane wo	•Der das durchträufelnde Dach seines Hauses
Mi-tose naosanu	Drei Jahre lang nicht ausbessernde
Baka Kōshi.	Törichte pietätvolle Sohn.

Dies ist jedem, der die darin enthaltene Anspielung auf ein bestimmtes Sittengebot des Konfucius (japanisch Kōshi) nicht kennt, ganz unverständlich und bedarf eines Kommentars. Um aber ohne alle trockene Erklärung das Gedicht aus sich selbst heraus so verständlich zu machen, wie es der Japaner versteht, habe ich in meiner Übersetzung in den »Dichtergrüßen« eine stimmungmachende Einleitung hinzugefügt. Meine Übertragung lautet dort mit Überschrift:

Der mißverstandene Konfucius.
Drei Jahre soll ein pflichtgetreuer Sohn,
Sagt Kōshi, um den Vater Trauer tragen!
Und während dieser Frist nichts Neues wagen.

Doch wollt' er nicht, so glaub' ich fest,
Dafs dieser Narr drei Jahre lang
Sein Dach nicht reparieren läfst!

Dergleichen Beispiele, wo eine einfach wortgetreue Übersetzung vollständig dunkel und unfalsbar bleibt, bilden die Mehrzahl.

Die Hokku Bashōs zeigen vor allem ein zartes und intensives Naturgefühl. Wenn er sich dem alltäglichen Treiben des Menschenlebens auch fremd gegenüberstellte und über diejenigen, die nach Genuß, Reichtum, Ruhm und Ehre streben, mitleidig, ja fast verächtlich die Achseln zuckte, so war ihm doch die Natur ein steter Quell des Vergnügens. Alles in ihr, auch das Unscheinbarste, wird ihm zum Gedicht. Seine buddhistische Weltanschauung, die immer und immer wieder die Vergänglichkeit des Irdischen betont, ersahen wir in dem oben zitierten

O du Sommergras!
So vielen tapfren Kriegern
Stätte des Träumens!

Und sein echt buddhistisches Mitgefühl mit den Tieren zeigt sich in dem Vers:

Frifs nicht die Bremse,
Die auf den Blüten spielt,
Mein lieber Sperling!

und in der folgenden Anekdote: Bashō und sein Schüler Kikaku sahen eine rote Wasserjungfer, worauf Kikaku dichtete:

Aka-tombo	Den Rotlibellen
Hane wo tottara	Reifs aus die Flügel, und du hast
Tōgarashi.	Rotpfefferschoten.

Der über die Grausamkeit dieses Gedankens entrüstete Bashō aber entgegnete:

Tōgarashi	Rotpfefferschoten
Hane wo tsuketara	Setz' Flügel an, dann hast du
Aka-tombo.	Rote Libellen!

Eine einfache Naturstimmung prägt das folgende, für ihn ganz besonders charakteristische und von vielen als sein bestes betrachtete Hokku aus:

Furu-ike ya	Ein stiller, öder Teich — —
Kawazu tobikomu	Da plötzlich rauscht's im Wasser:
Mizu no oto.	Es sprang ein Frosch hinein.

Man muß sich etwa vorstellen, daß der Dichter an einem einsamen, verödeten Teich bei einem alten Buddhatempel steht, ringsumher hohe Bäume, und tiefstes, feierliches Schweigen herrscht an der Stätte. Da plötzlich wird die träumerische Stille durch das Hineinspringen eines Frosches ins Wasser unterbrochen: die Natur hat gleichsam einen Laut ausgestoßen.

Hito-koe wa	Ein Rufen, horch!
Tsuki ga naita ka?	War es der Mond, der rief?
Hototogisu!	Ach nein, der Kuckuck!

Der Dichter hörte einen Kuckucksruf und sah nach der Richtung, woher er ertönte, bemerkte aber dort nichts von einem Kuckuck, sondern nur den hellerscheinenden Mond. Sollte es gar der Mond gewesen sein? Doch nein, es war ja zweifellos ein Kuckuck.

Auf Hagi-Blumen, Lespedeza, die vom Winde hin und her bewegt wurden, dichtete Bashō das Hokku:

Shira-tsuyu wo	Den glänzenden Tau
Kobosanu hagi no	Verschüttet sie nicht, die Hagi,
Uneri kana.	Trotz ihres Schwankens.

Er hatte es bei einem Fürsten auf ein Kakeji (Rollbild) geschrieben. Eines Tages kam Bashōs Schüler Kikaku hin, sah es, strich ohne weiteres Federlesen die ersten vier Silben shira-tsuyu durch und setzte statt derselben tsuki-kage, so daß der erste Vers nun lautet: »Den Mondscheinreflex«, nämlich die Tauperlen, in denen sich das Mondlicht reflektiert. Der Fürst war ob dieser Anmaßung eines Schülers dem Werke seines Meisters gegenüber sehr unmutig und beklagte sich bei Bashō. Doch als dieser die Änderung sah, hatte er nicht nur keinen Tadel für Kikaku, sondern lobte ihn sogar, indem er freimütig anerkannte, daß die neue Version unendlich viel feiner sei als die ursprüngliche. Diese Anekdote ist ebenso bezeichnend für die edle Bescheidenheit des Meisters als die freche Genialität des Schülers.

Ein unscheinbares Ding in Gala:

Ein Gaul sogar —
Welch' reizender Anblick am Morgen
Im Schneegeriesel!

Herbstabend:

Auf dürrem Ast
Liefs sich ein Rabe nieder
Im Herbstesabendzweilicht.

Die kurzlebige Baumgrille, Semi, dient oft als Symbol der Vergänglichkeit:

Wie bald sie schon sterbe,
Verrät dir nicht das muntre
Zirpen der Semi.

In den meisten Gedichten Bashōs zeigt sich jene Hinneigung zum Weltabgeschiedenen, Einsamen, Tristen, Mysteriös-Grüblerischen, die man in Japan als den »Zen-Geschmack« bezeichnet, weil sie den Anhängern der buddhistischen Zen¹⁾-Sekte, gegründet 1191 durch den Bonzen Eisai, ganz besonders eigentümlich ist. Diese Sekte liebt es auch, ihre Anschauungen in kurzen, kompakten Sinnsprüchen sprichwörterähnlich auszudrücken. Bei einer genaueren Untersuchung der Gedichte Bashōs und seiner Hauptschüler, der sogenannten »zehn Weisen der Bashō-Schule«, welche sämtlich unter dem Einfluß der Zen-Lehren standen, würden sich zweifellos für viele von ihnen solche Sprüche als unmittelbare Quelle nachweisen lassen. Auch eine üble Folge ist auf ihre Einwirkung zurückzuführen: mystische Rätselhaftigkeit, man könnte fast sagen Verschrobenheit, wodurch nicht wenige Hokku selbst für den Eingeweihten unverständlich werden.

Bashōs Gedichte erfreuten sich bald allgemeiner Beliebtheit, sogar in den niederen Klassen der Bevölkerung; noch jetzt findet man überall in den Provinzen, wo er umherreiste, zahlreiche Erinnerungen an ihn in Form von steinernen Gedenktafeln, welche von ihm verfaßte Hokku als Inschrift tragen. In Japan ist wohl nie ein Dichter populärer gewesen. Eine charakteristische Anekdote, welche Shōtei Kinsui erzählt, möge nach Astons englischer Übersetzung hier Platz finden:

»Als Bashō sich einst auf der Wanderschaft befand, kam er durch einen gewissen ländlichen Bezirk und verfaßte überall Haikai. Es war gerade Vollmond. Der ganze Himmel war von Licht überflutet, so daß es heller als am Mittag war. Es war so hell, daß Bashō nicht daran dachte, ein Wirtshaus aufzusuchen, sondern seine Reise fort-

¹⁾ Zen aus Sanskrit dhyāna Kontemplation.

setzte. In einem gewissen Dorfe traf er auf eine Schar von Leuten, die es sich bei Reiswein und schmackhaften Speisen unter freiem Himmel bequem gemacht hatten und sich an dem Mondschein ergötzen. Bashō blieb stehen, um sie zu beobachten. Sie begannen Haikai zu komponieren, und Bashō, sehr erfreut, diese elegante Kunst sogar an einem so entlegenen Orte ausgeübt zu sehen, fuhr fort, ihnen zu lauschen, als ein törichter Bursche aus der Gesellschaft ihn bemerkte und rief: »Dort steht ein Mönch, der wie ein Pilger aussieht. Vielleicht ist's ein Bettelmönch, aber laßt uns trotzdem ihn auffordern, sich zu beteiligen«. Sie alle dachten, das würde einen großen Spas geben. Bashō konnte nicht nein sagen, und schloß sich ihnen an, indem er den untersten Platz in ihrem Kreise einnahm. Der törichte Bursche sprach hierauf zu ihm: »Hier wird von jedem verlangt, daß er etwas auf den Vollmond dichtet. Auch Ihr müßt etwas dichten!« Bashō bat um Entschuldigung: er sei ein bescheidenes Individuum vom Lande; wie könne er sich anmaßen, zur Ergötzung der hochverehrlichen Gesellschaft etwas beizusteuern? Er bat sie also, sie möchten ihn freundlichst entschuldigen. »Nein, nein!« schrien sie, »wir können's Euch nicht schenken; Ihr müßt wenigstens einen Vers machen, sei er nun gut oder schlecht.« Sie nötigten ihn so lange, bis er zuletzt nachgab. Bashō lächelte, schlug die Arme übereinander, und sich zu dem Schriftführer der Gesellschaft wendend, sagte er: »Wohlan, ich will euch einen geben: —

»Neumond! — geduldig«

»Neumond! Unsinn! Was für ein Dummerjahn der Mönch ist!« schrie einer. »Das Gedicht soll ja auf den Vollmond sein!« »Laßt ihn gewähren,« sprach ein anderer, »um so größer wird der Spas.« Sie drängten sich lachend um ihn und machten witzelnde Bemerkungen. Bashō ließ sich aber nicht irre machen, sondern fuhr fort:

»Neumond! — geduldig

Hab' ich seitdem gewartet,

Und nun — heut' Nacht!

[Lohnt mich der Vollmond mit seiner Pracht].«

Die ganze Gesellschaft war erstaunt. Sie setzten sich wieder an ihre Plätze und sprachen: »Herr, Ihr könnt kein gewöhnlicher Mönch sein, daß Ihr einen solchen Vers verfaßt. Dürfen wir um Euren Namen bitten?« Bashō antwortete lächelnd: »Mein Name ist Bashō, und ich befinde mich auf einer Wallfahrt, um die Kunst des Haikaidichtens zu üben.« Die Bauern baten beschämt um Verzeihung wegen ihres ungezogenen Benehmens gegen so einen hervorragenden Mann, »dessen duftiger Name aller Welt bekannt sei«. Sie schickten nach ihren Freunden, die sich für das Haikai interessierten, und begannen dann ihr improvisiertes Festgelage von neuem zu seinen Ehren.

Bashō hat sehr viele Schüler seiner Kunst herangezogen; die bedeutendsten davon sind die schon oben erwähnten »zehn

Weisen der Bashō-Schule«, nämlich Enomoto Kikaku (1661—1707), Hattori Ransetsu (1654—1707), Morikawa Kyoroku (1652—1715), Mukai Kyorai (1643—1704), Kakami Shikō (1665—1731); weniger allgemein bekannt Tachibana Hokushi (gest. 1718), Kawai Sōra (gest. 1709), Shida Yaha (1663—1740), Naitō Jōsō (1663—1704) und Ochi Otsujin (gest. 1702). Unter ihnen ragten wieder Kikaku und Ransetsu besonders hervor, der erstere der Gründer der sogenannten Yedo-za, »Yedo-Schule«, der letztere, der sich den Namen Setchūan, »Hütte im Schnee«, beilegte, der Gründer der Setsumon oder »Schnee-Schule«.

Kikaku, aus Katata in der Provinz Ōmi gebürtig, war wie sein Vater ursprünglich Arzt, kümmerte sich aber um seinen Beruf nicht, sondern führte ein müßiges, ausschweifendes und dem Trunke ergebenes Leben. Er war ein vielseitiges Talent, namentlich ein geschickter Kalligraph, aber ein verdrehter Mensch. Er hatte sich in der Nähe von Nihonbashi in Yedo ein kleines Haus gemietet und lebte dort mit seinen Freunden Ransetsu und Haritsu in einer geradezu verächtlichen Armut, obwohl er und Ransetsu von Haus aus fast wohlhabend genannt werden konnten. Die drei zusammen besaßen nur eine einzige wattierte Bettdecke, so daß während des Schlafens ihre Arme, Schultern und Beine unter der Decke vorguckten. Ihre frugale Nahrung bestand nur in Reis und Salzpickels (nazuke). Dabei waren sie aber fröhlich und guter Dinge und sahen, wie ihr Meister und die meisten Haikaiisten der Zeit, mit Geringschätzung auf diejenigen herab, welche auf der breiten Straßse des Wohllebens und Strebens nach Ruhm dahinwandelten. Ransetsu stand in seiner harmlosen Einfachheit Bashō nahe. Ein neuerer Kritiker, namens Masaoka, stellt unter allen Schülern Bashōs Kyorai am höchsten. Er erkennt zwar auch das Genie Kikakus an, welcher geschickt schreibt, ihm aber zu vulgär und oft unklar oder doch schwer verständlich ist; wenn man seine Gedichte einmal gelesen habe, so möge man sie nicht wieder ansehen. Kyorai dagegen sei schlicht und rein, moralisch fest und in seinem ganzen Wesen Bashō am nächsten stehend, wenngleich an Geist unter Kikaku, an Gelehrsamkeit unter Ransetsu. Kyorai war äußerst bescheiden und hat nie versucht, Schüler heranzuziehen, und gerade dies ist der Grund, warum sein Name nicht so bekannt geworden ist wie der der beiden anderen. Sogar der hochmütige Kyoroku,

welcher auf die anderen etwas verächtlich herabsah, sagte einst von ihm: »Viele Dichter haben in ihrem Leben nur ein oder zwei gute Gedichte gemacht, Kyorai dagegen fünf oder sechs.«

Zur Kennzeichnung der Hokku-Litteratur seien einige weitere Proben, zunächst der »zehn Weisen« gegeben.

Kikaku. Wechselspiel des Lebens:

Das Zucken der Blitze —
Gestern im Osten,
Heute im Westen.

Frau und Nebenfrau.

Wenn Leute aus dem Volk einen Spaziergang unternehmen, um den herrlichen Vollmond oder eine Schneelandschaft oder die Pracht der Kirschblüten zu bestaunen, nehmen sie zur Steigerung des Naturgenusses gern einen ausgehöhlten Flaschenkürbis voll Reiswein mit und markieren die erhabensten Momente durch ein Schlückchen. In gerechter Anerkennung der wichtigen Rolle, welche also bei solchen Gelegenheiten der Sake spielt, sang Kikaku:

Der Wein ist die Frau,
Die Gattin nur die Nebenfrau
Bei der Blumenschau.

Sehr vulgär, aber nur zu charakteristisch für Kikaku ist das folgende, wo auf ein edles klassisches Wort, das die angenehme Vorstellung einer frischen, reizenden Schneelandschaft hervorruft, Worte der modernsten, niederen Volkssprache kommen, die noch dazu eine Gemeinheit ausdrücken:

Hatsuyuki ni	Im frischgefallnen Schnee
Kono shōben wa	Der gelbe Wasserfleck —
Nani yatsu zo.	Wer war der Schuft wohl?

Nicht sehr erhaben ist auch:

Erstochen wurd' ich
Eben im Traum — ist's Wahrheit? —
Ein Flohstich war's!

In einem chinesischen Gedicht kommt die viel zitierte Stelle vor: »Eine Stunde in der Frühlingsnacht ist wert tausend Ryō (Goldstücke). Die Blüten haben süßen Duft, der Mond zeigt Schattenbilder (auf seiner leuchtenden Fläche).« Diesem Lob der

Frühlingsnacht hat Kikaku ein scherzhaftes Hokku auf die Sommernacht, in der man bekanntlich in Japan abscheulich von Moskitos geplagt wird, entgegengesetzt:

Der Sommernacht Preis
Reduziert der Moskito
Auf fünfhundert Ryō.

Ransetsu. Der Herbst, er naht sich!
Sein Hauch bewegte eben
Leise den Vorhang¹⁾.

Der Higashi-yama, d. h. Ostberg, bei Kyōto, mit seinem welligen Rücken gibt Anlaß zu einem scherzhaften Vergleich, den man aber nur bei Kenntnis der japanischen Schlafeinrichtungen würdigen kann:

Wie wenn sich einer
Verkrochen unterm Bettzeug,
Sieht aus der Ostberg.

Die Asten blühen.
Kommt, Schmetterlinge, spiele auf
Buntblumiger Palette!

Kyoroku. Der frischgefallne Schnee —
Beim Pferdestalle
Schmilzt er zuerst.

Kyorai. Welch' ungereimte Art!
Da ziehn sie hin zur Blumenschau
Mit langen Schwertern!

Was soll das kriegerische Getue der Samurai, meint er, wenn sie zur friedlichen Blumenschau gehen?

Es faucht der Winterwind
Dafs kaum zur Erd' gelangen kann
Der Regenschauer.

Das Rößlein unter mir
Frifst Gras, und ich beschaue
Die Mondscheinlandschaft

¹⁾ Nawa-sudare, ein aus Stricken verfertigter Vorhang, den besonders arme Leute brauchen. Melancholische Herbststimmung und Armut kommen also zusammen.

Am Felsenvorsprung
Hier sitz' ich ganz alleine
Als Gast des Mondes.

Der Dichter besucht in dunkler Nacht ein fremdes Haus und kann das Tor nicht sehen; ringsumher blühen Unohana (Deutzia Thunberg.) und sind mit ihren weißen Blumen auch in der Dunkelheit kenntlich. Er schliefst: Da, wo ich nichts Weißes sehe, wird wohl das gesuchte Tor sein:

Wo weiße Blumen
Nicht schimmern, will ich klopfen:
Da wird das Tor sein.

Jōsō. Ohn' allen Aufwand
Von Kraft schwebt auf der Fläche
Des Wassers hin der Frosch.

Der Frosch strengt sich auf keine Weise an, um sich auf dem Wasser zu erhalten, und doch trägt es ihn: eine Anspielung auf das Leben, das uns auch trägt, ohne daß wir uns bemühen. Der Dichter zeigt sich hier von taoistischen Ideen beeinflusst, wie auch in dem folgenden Hokku, wo er, den es nach Flucht aus dem Treiben des Lebens verlangt, sich mit einem Specht vergleicht:

Es sucht der Specht sich
Den toten Baum inmitten
Der Blütenfülle.

Shikō. Auf einen verdorrten, scheinbar toten Pflaumenbaum:

In einem Zweig
Pulsiert wohl noch das Leben,
Da Blüten ihm entspriessen.

O Yoshino-Berg,
Trauriger als in Gedichten
In Büchern des Kriegs!

Der Yoshino-yama ist wegen seiner herrlichen Kirschblüten, der schönsten in Japan, berühmt und wird seit alter Zeit in der Poesie viel besungen. Es ist ein Ort der Freude. Aber er erinnert auch an für den Patrioten traurige Begebenheiten in der Geschichte des Landes: an die Spaltung des Reiches in eine südliche und nördliche Dynastie. Der Kaiser Go-Daigo (1319—1338)

mulste sich, aus seiner Hauptstadt Kyōto vertrieben, hierher flüchten und eine Zeitlang auf dem Berge wohnen.

Hokushi. Das Feld verkauft' ich —
Doch stört mich jetzt noch mehr im Schlaf
Das Froschgequake.

Der Held dieses Gedichtes könnte ebensogut auch aus Schilda oder Krähwinkel stammen. Sein Haus auf dem Lande ist von Reisfeldern umgeben, seinem Eigentum; doch vollführen die zahlreichen Frösche darin einen solchen Höllenlärm, daß er nicht schlafen kann und, um der Sache ein für allemal abzuhelpfen, das Reisfeld verkauft. Natürlich quaken die Frösche auch unter neuer Eigentümerschaft des Feldes tapfer weiter.

Sōra (auch Zora ausgesprochen) begleitete Bashō auf einer Reise, wurde aber krank und blieb unterwegs liegen. Wie das Goethesche Veilchen: »Und sterb' ich denn, so sterb' ich doch durch sie, zu ihren Füßen doch,« findet auch er einen Trost:

Das Wandern, Wandern — —
Und fall ich denn, so fall' ich doch
Auf Hagiblumen.

Yaha. Selbst unter Blättern verhüllt,
Erschaut doch die Windenblume
Die traurige Welt.

Die Blumen der Winde, Asagao »Morgenantlitz«, ist oft unter Blättern verborgen und bleibt unbemerkt und blüht und verwelkt so im geheimen; aber selber nicht gesehen, sieht sie doch hinter ihren Blättern hervor die Welt.

Seht da im Schlammfeld
Fufsspuren wie die der beiden
Tempelwachtriesen.

Am äußeren Tor buddhistischer Tempel sind oft die riesengroßen, schrecklich aussehenden Figuren der Ni-ō, der beiden Deva-Könige Indra und Brahma, aufgestellt, um die Dämonen wegzuscheuchen. Beim Bepflanzen der Reisfelder müssen die Bauern in dem weichen Schlamm waten und hinterlassen darin die Spuren ihrer Füße. Der Dichter hat die Spuren eines Bauern, der »auf großem Fulse lebt«, erblickt.

Otsujin (auch Etsujin gesprochen).

Wie lieblich sind sie
So ganz ohn' sagbaren Grund,
Die Blütenwolken!

Beim Niederflattern,
Wie leicht mußt ihr zu Mut sein,
Der Blume des Mohns!

Neidisch bin ich auf sie,
Die so leicht dem Sinn entflieht —
Die Katzenliebe!

Katzenliebe, *neko no koi*, wird in den Haikai öfters als etwas schnell Vorübergehendes erwähnt. Der Dichter möchte wohl eine unglückliche Liebe möglichst rasch vergessen.

Hokku von verschiedenen Haikaiisten:

Kakei (Yamamoto Kakei), ein Schüler Bashōs:

Hat denn der Herbstwind
Den erst zwei Tage alten Mond
Mit weggeblasen?

Am zweiten Tage des Mondkalenders ist die Mondsichel noch ganz schmal und verschwindet wieder bald nach dem Aufgang.

Die Efeublätter
Rühren sich allzumal
Im herbstlichen Wind.

Sampū (Koiya Sampū, gestorben 1732).

O Frühlingsschauer!
Die Nachtigall verkriecht vor dir
Sich in die Steinlaterne.

Steinlaternen, *ishi-dōrō*, stehen in allen besseren japanischen Gärten als Gartenschmuck.

Ein ähnliches Thema wie das an erster Stelle angeführte Hokku Shikōs behandelt Sampū in dem Vers:

»Der ist verdorrt«, so
Dacht' ich, doch o Wunder:
Blüten am Pflaumenbaum!

Inen, litterarischer Name des Malers Tawaraya Sōtatsu, war einst ein wohlhabender Mann gewesen, dann aber ein Bettler

geworden, und man weiß nicht, wann er gestorben ist. Doch scheint er sein Ungemach mit stoischer Ruhe ertragen zu haben:

An Hungern gewöhnt,
Schlaf' ich wohl in dir auch,
Frostige Nacht.

Bunshi beobachtet, wie ein Knabe einen Schneemann macht (yukidaruma »Schnee-Dharma«; Dharma war der berühmte Prinz und Priester aus Südindien, der in China zuerst die Lehren der Zen-Sekte verbreitete. Er wird gewöhnlich ohne Beine dargestellt, da ihm diese während einer neun Jahre ununterbrochen dauernden beschaulichen Sitzung abgestorben sein sollen. Auch ein »Stehmännchen« heisst deshalb daruma). Da kommt dessen gröfser Bruder herbei, der sonst schon nicht mehr spielt, schaut zu und kann schliesslich der Verführung, sich am kindlichen Spiel mit zu beteiligen, nicht widerstehen:

O heil'ger Schneemann!
Sogar der gröfse Bruder
Hilft an dir bauen!

Yokoi Yayū (1702—1783), der hervorragendste Haibun-Schriftsteller, von dem wir noch weiter unten sprechen werden:

Zahlreicher als je
Am Baum ich sah, sind die dürren
Blätter am Boden.

Ein echt' Gespenst
Hab' ich gesehn! — Verdorrtes
Eulaliagras¹⁾.

Der Maler Buson (1716—1783) wird als das bedeutendste epigrammatische Talent zur Zeit der Nachblüte der Haikai-Dichtung im siebenten und achten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts betrachtet.

O ferne, alte Zeit,
Aus trüg' sich mehrenden
Tagen gehäuft!

Im Frühlingsschauer
Gehn plaudernd miteinander
Ein Schirm und Strohkleid.

¹⁾ Obana, ein mannshoch wachsendes Gras.

Der Verfasser sieht nämlich zwei Wanderer vor sich herschreiten: vom einen aber erblickt man nur den großen Regenschirm, vom anderen nur den Mino, den Regenmantel aus Stroh.

Gegenüber den reinen Freuden, welche der Genuß der Naturschönheiten gewährt, sind ihm die Mätzchen der käuflichen Shirabyōshi eklig:

Kehr' ich von der Blütenschau
Heim mit trunknen Sinnen,
Fühl' ich wahren Abscheu nur
Vor den Sängern.

Unter dem schönen Geschlecht ragt als Haikai-Verfasserin eine Frau aus dem Fürstentum Kaga hervor, Kaga no Chiyo »Chiyo aus Kaga«, 1702—1774. Sie war eine sehr große, starke, leider hässliche Frau. Ihr Ruf als Dichterin war bis an den Hof des Fürsten gedrungen, und man berief sie dorthin, um sich an ihrer Kunst zu erfreuen. Als sie bei Hofe erschien, entstand unter den Höflingen, die in ihr ein schönes Weib zu finden erwartet hatten, ein allgemeines Gelächter. Aber schlagfertig improvisierte sie den Vers:

Wenn eine Klawter
Auch Umfang hat die Weide,
's ist doch 'ne Weide.

Die Weide ist wegen ihrer Schlankheit das gewöhnliche Symbol eines schlank gewachsenen Frauenzimmers. Eine schlanke Taille heißt daher yanagi-koshi »Weidentaille«.

Als ihr Gatte gestorben war, dichtete sie:

Leg' ich mich nieder,
Steh' ich auf, — wie weit und öde
Scheint mir das Schlafnetz!

Auf den Tod eines Söhnchens:

Libellen zu fangen,
Wie bist du so weit, ach!
So weit gegangen!

Das Fangen von fliegenden Libellen aus der Luft mittels langer Bambusstangen, deren oberes Ende mit Leim bestrichen, ist ein Lieblingsspiel der Knaben, die dann alle Straßen und Wege durch ihr Umherrennen und Stangenschwenken unsicher machen. Jetzt ist das Söhnchen zum Spiel ins Jenseits gegangen.

Ein anderes, in seiner naiven Einfachheit rührendes Hokku der Dichterin auf ihr totes Söhnchen lautet:

Kyōnen made	Die Melonen, die bis zum vorigen Jahre ich
Shikatta uri wo	[Dem Lebenden] verboten hatte zu essen,
Tamuke kana.	Ach, die bring' ich [jetzt dem Verstorbenen] als Opfergabe dar.

Der allen Japanern, seien sie Schintoisten, Buddhisten oder Konfuzianisten, gemeinsame religiöse Zug ist die Verehrung der Geister der Abgeschiedenen, vor deren Totentafel oder Bild sie allerhand Speiseopfer darbringen: Früchte, Reis, Tee usw., von denen man annimmt, daß die Seele ihre Essenz genießt. Das Essen von Melonen wird leicht gesundheitsgefährlich, daher das weiland Verbot der Mutter.

Als Chiyo eines Morgens aus dem Ziehbrunnen ihres Hofes Wasser schöpfen wollte, sah sie, daß eine blühende Winde, Asagao, sich an dem Seile, woran die Eimer aufgezogen werden, festgerankt hatte. Um das zarte Gewächs zu schonen, geht sie zum Brunnen des Nachbarhauses und bittet dort um Wasser:

Asagao ni	Die Winde hat mich
Tsurube torarete	Des Eimers beraubt; drum hol' ich
Morai-mizu.	Wasser vom Nachbar.

(Wörtlich: Von der Winde des Zieheimers beraubt — geschenktes Wasser.)

Außer den bisher behandelten Haikai-Dichtern wird zwar noch mancher andere Name mit Achtung genannt, wie Kojū, Ryōta, Rankō, Issa, Baishitsu, Sōkyū usw., aber schon in ihnen zeigt sich ein deutlicher Verfall. Während Bashō und seine Schüler gebildete, ja teilweise gelehrte Leute waren, läßt sich dies von den meisten späteren: Händlern, Gastwirten usw., nicht sagen. Die Haikai-Litteratur im besseren Sinne ist gegenwärtig erloschen; es wird zwar quantitativ viel, aber qualitativ nichts Nennenswertes mehr produziert. Es gibt noch Haikai-Meister, Sōshō genannt, doch bringen sie nichts an neuen Ideen hervor, sondern modeln nur den von den früheren Meistern gegebenen Gehalt. Es ist dasselbe Bild, das sich uns schon vorher bei den Tanka-Dichtern der nachklassischen Zeit darbot: Ausschlachten des Alten. Die Zeitschrift Hototogisu, »Der Kuckuck«, bringt jeden Monat viele Hunderte von Haiku, die teilweise in Haikai-

Vereinen gedichtet und oft wie Schüleraufsätze mit Zensuren versehen sind. Man sieht, daß sich diese Gedichtgattung also noch allgemeiner Beliebtheit erfreut, und zwar bei Gebildeten wie Ungebildeten. Fast wie eine Parodie auf das oben angeführte Bashōsche *Furu ike ya Kawazu tobikomu Mizu no oto* liest sich eines im Dezemberheft 1900 des *Hototogisu*:

Furu-ike ya Kōri no ue no Yū-shigure.	Ein stiller, öder Teich — — Auf dem gefrorenen Wasser Abend-Sprühregen.
---	---

Nicht nur chinesische, sondern neuerdings sogar europäische Lehnwörter haben in der Sprache der *Haikai* Einzug gehalten, wie in dem folgenden *Hokku* (*Hototogisu*, Januarheft 1901) von jemand, der sich *Isuka* zeichnet:

Fugu-nabe ya Go-nin torimaku Mame-rampu.	Eine Pfanne, worin ein Fugu-Fisch schmort. Fünf Leute sitzen rings herum bei einer Ölfunzel.
--	--

Mame-rampu, »Bohnen-Lampe«, ist eine winzig kleine Lampe, gleichsam nur so groß wie eine Bohne. So nennt man auch einen kleinen Würfel, einen Dreikäsehoch, einen *mametcho* »Böhnling«. *Rampu* ist natürlich unser »Lampe«.

Die aufgeführten Beispiele werden dem Leser eine genügend klare Vorstellung vom Wesen der *Haikai*-Dichtung, vielleicht der eigentümlichsten Gattung der japanischen Litteratur, gegeben haben. Wir sahen: der *Haikai*-Dichter ist nicht skrupulös in der Wahl seiner Gegenstände, denn alles und jedes paßt ihm für seine Zwecke, sei es nach herkömmlichen Begriffen poetisch und erhaben oder banal und vulgär. Nur in einer Richtung scheint er stofflich eine Grenzlinie gezogen zu haben: die Liebe spielt im *Haikai*, ganz im Gegensatz zu sämtlichen anderen lyrischen Gattungen, eine verschwindend geringe Rolle. Dem *Haikai* möchte ich auf dem Gebiete der Litteratur dieselbe Stelle anweisen, welche die japanische Schwertzierratenkunst, besonders die Verzierung der Zwingen und Kopfstücke (*Fuchi-kashira*), in der Glyptik einnimmt. Bei beiden treffen wir auf das Bestreben, im denkbar kleinsten Raume ein Maximum von Kunstfertigkeit zu entwickeln. Während aber die glyptische Kleinkunst der Japaner auch in Europa schon die höchste Anerkennung gefunden hat, und zwar mit vollem Recht, wird der litterarische Zwillingsbruder wohl

vergeblich auch nur auf ein Bruchstückelchen dieses Beifalls warten müssen. Einem poetischen Aphorismus vermögen wir schwer den vollen Wert eines Gedichtes einzuräumen¹⁾.

Anhang. Das Haibun.

Neben dem metrischen Haikai pflegten sowohl Bashō als seine Schüler als prosaisches Gegenstück dazu den kurzen Essay, den sie als Haibun (bun = Essay) bezeichneten. Das Haibun ähnelt dem Haikai nicht nur in dem Bestreben, mit wenig Worten möglichst viel zu sagen oder anzudeuten, sondern auch in der stilistischen Eigentümlichkeit, die grammatischen Hilfspartikel (Teniowa) ohne Scheu wegzulassen. Dadurch wird der Ausdruck freilich sehr knapp und bündig, gibt aber vom grammatisch-logischen Standpunkt zu einigen Bedenken Anlaß. Viele Haibun sind humoristisch. Die Sprache ist ein einfaches, etwas altertümelndes, doch allgemein verständliches Japanisch mit wenig chinesischen Wörtern. Unter den Haibun-Werken oder vielmehr -Sammlungen ist zunächst zu erwähnen Bashōs Oku no Hosomichi, »Auf schmalen Pfaden in Oku« (oder Ōshū, die nord-östlichen Provinzen), ein Reisetagebuch über die lange Wanderschaft, die Bashō 1689 von Yedo aus nach den Nordostprovinzen und von da wieder zurück bis nach Ise unternahm. Bemerkenswert sind ferner Kikakus Ruikōji, 3 Bde., 1707, mit Haiku und Haibun des Verfassers selbst; Shikōs Honchō-bunkan, 9 Bde., 1718, in der Hauptsache eine Sammlung von Essays der verschiedensten Haikaiisten, und Kyorokus Fūzoku-bunsen, 10 Bde., 1705, eine Kollektion der Haibun von 28 Schriftstellern. Als der bedeutendste Vertreter des Haibun, der alle seine Vorgänger und Nachfolger übertrifft und die Gattung zur höchsten Entwicklung brachte, gilt Yokoi Yayū, 1702—1783, ein vornehmer Samurai des Nagoya-Klans in der Provinz Owari. Man rühmt an ihm Originalität und freie Unbefangenheit der Anschauungen und ein eigenartiges humoristisches Kolorit seiner Schreibweise. Er war ein Schülerschüler des Haikaiisten Shikō;

¹⁾ Eine reiche Auswahl von Haikai findet der Leser auch in B. H. Chamberlains geistvoller Abhandlung »Basho and the Japanese Epigram«, Trans. Soc. Japan, vol. 30 (Sept. 1902). Meine Darstellung nimmt auf die Arbeit Chamberlains nirgends Bezug, da sie schon früher, Anfang 1901, im Manuskript fertig vorlag.

seine Haupttätigkeit fällt in die beiden letzten Jahrzehnte seines Lebens. Wir besitzen eine ganze Reihe von Büchern von ihm, z. B. das *Yafudan*, »Erzählungen eines alten Landmannes« usw.; am berühmtesten ist aber das 14bändige *Uzura-goromo*, »Wachtelkleid«, eine Zusammenstellung sämtlicher Haibun, die er in seinem Leben geschrieben hat und der Erhaltung wert erachtete. Ich gebe zwei Proben, eine von Bashō und eine von Yokoi Yayū.

Ginga no Jo, d. i. Vorrede [zum Gedicht] auf den Silberfluß (die Milchstrafse).

»Auf meiner Reise in der Gegend der nördlichen Länder hielt ich mich an einem Orte namens Izumo-ga-saki, 'Kap von Izumo', in der Provinz Echigo auf. Die bekannte Insel Sado erstreckt sich jenseits der fahlen Wogen in einer Entfernung von achtzehn Meilen, in einer westöstlichen Breite von fünfunddreissig Meilen. Die Abschüssigkeit und Steile der Gebirge und der Winkel der Täler ist so deutlich sichtbar, daß man sie mit Händen greifen zu können glaubt. Diese Insel ist eigentlich eine unendlich schätzenswerte Insel, weil aus ihr Gold in großen Mengen hervorgeht und allgemeinlich zum Weltenschatze wird; doch bekam sie nur einen schauerhaften Namen, da große Verbrecher oder Reichsfeinde hierher in die Verbannung geschickt wurden¹⁾. Darüber mißgestimmt, machte ich das Fenster auf, um meinen Reisekummer eine Weile zu zerstreuen. Die Sonne war schon längst ins Meer hinabgesunken; der Mond war noch trübe-matt, und die Milchstrafse hing am hellen Himmel herab; die Sterne schimmerten klar und kalt. Vom offenen Meere her wurde das Brausen der Wogen von Zeit zu Zeit herübergetragen. Meine Seele fühlte sich wie abgefeilt, mein Eingeweide war zerrissen, und trübselige Stimmung befiel mich ohne Unterlaß. Daher konnte ich gar keinen festen Schlummer finden, und die tuschfarbenen Ärmel waren mir, ohne daß ich eigentlich wußte warum, [von den Tränen] fast zum Ausringen naß.

O du wogenstürmendes Meer!
Über Sado erstreckt sich quer
Der Fluß des Himmels.*

(Bashō.)

»Ein Gefäß ist bestrebt, dem Stoff, den man hineintut, seine eigene viereckige oder runde Gestalt zu erteilen; ein Sack dagegen

¹⁾ Die Gold- und Silberbergwerke daselbst wurden seit uralten Zeiten bearbeitet. Im Mittelalter diente die Insel als Verbannungs-ort; unter anderen berühmten Männern wurde der Priester Nichiren, der Begründer der buddhistischen Nichiren- oder Hokke-Sekte, 1271 dorthin verbannt.

besteht nicht auf seiner bestimmten Gestalt, sondern richtet sich nach dem, was man hineintut. Wenn er ganz gefüllt ist, überragt er die Schultern [dessen, der ihn auf der Schulter trägt]; wenn er leer ist, kann er zusammengefaltet und in der Brusttasche verborgen werden. Der Zeugsack, der da weiß, wie er sich zu verhalten hat im leeren oder vollen Zustande, muß wohl über die Welt in jenem [berühmten] Topfe lachen¹⁾.

O du Sack [worin man den Imbiss mitnimmt]
Bei der Mond- oder Blumen[schau]!
Deine Gestalt ist nicht bestimmt.*

(Y a y ū.)

30. Scherz- und Spottgedichte.

Kyōka, Kyōku, Senryū, Rakushū.

Die Gemütsart der Japaner neigt im Durchschnitt mehr zum Humoristischen als zum Ernst. Die heitere Schönheit des Landes und die sorgenfreie Leichtigkeit der Existenz werden viel dazu beigetragen haben. Wie leicht und harmlos das Volk zum Teil auch jetzt, wo unter neuen Verhältnissen der Kampf ums Dasein sich schon fühlbar zu machen beginnt, noch dahinlebt, kann man ersehen, wenn man zur Zeit der Kirschblüte sich unter die wogende Menge im Uenopark oder in Mukojima mischt. Mond, Schnee und Blüten bilden drei Hauptmomente im Lebensgenuß des Japaners, besonders aber die letzteren, die den Sinn des Beschauers immer leicht und heiter stimmen, es sei denn, er denke, wie bei den Kirschblüten, manchmal an die kurze Dauer der Pracht. Und selbst diese gelegentliche melancholische Stimmung ist, wie ich glaube, nicht einmal echt japanisch, sondern durch

¹⁾ Diese Welt ist je nach der Gestalt des Topfes beschränkt, ist unfrei, aber der Sack wechselt nach den Umständen seine Gestalt. In dem Ausdruck »Welt im Topfe« liegt eine Anspielung auf eine chinesische Geschichte: Hi Chōhō (chin. Fei Ch'ang-fang, ein Magiker, der zur Zeit der Han-Dynastie gelebt haben soll) sah einst einen Greis, der auf der Strasse Arzeneien verkaufte. Er ging ihm nach und sah, wie er seinen Medizintopf an dem Giebel eines Hauses aufhing, dann in den Topf hineinsprang und verschwand. Den nächsten Tag suchte Hi Chōhō den Greis wieder auf und bat ihn, ihn mitzunehmen. Der Greis willigte ein. Beide sprangen in den Topf, und siehe da! es war darin eine große Stadt mit vielen schönen Häusern, und es ergab sich, daß der Greis ein Sennin (Genius) war.

chinesischen und buddhistischen Einfluß auf das lustig grünende Reis der japanischen Seele okuliert worden. Viel deutlicher noch erkennt man den heiteren Grundzug, wenn man die Schilderungen von den ehemals in Yedo gefeierten Sommerfesten liest, wie sie in den Sittenromanen der damaligen Zeit uns vorliegen. Es ist wohl nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, daß die ursprüngliche Gemütsart der Japaner in ihren humoristischen Werken einen charakteristischeren Ausdruck findet als in ihren ernsten Produkten.

Die alte Litteratur hat keine größeren selbständigen humoristischen Erzeugnisse aufzuweisen: das komische Drama, wie das Drama überhaupt, existierte damals noch nicht, sondern kam erst in der Ashikaga-Periode auf; ein komisches Epos, wie etwa der griechische Froschmäusekrieg oder unser Reinecke Fuchs, hat sich ebensowenig wie ein ernstes Epos entwickelt, und wir finden nur öfters einzelne komische Schilderungen und Szenen in Romane und Erzählungen eingestreut. Der komische Roman als Genre tritt erst in der Tokugawa-Zeit auf. Humoristisches auf dem Gebiete der Lyrik ist uns schon bei Besprechung des Manyōshū und des Kokinshū in den sogenannten Haikai-Uta, ferner in den Kami-asobi no Uta und im vorigen Kapitel bei gewissen Richtungen der Hokku-Litteratur aufgestoßen. Wir wollen nun unsere Aufmerksamkeit noch einigen Gedichtgattungen zuwenden, welche man als spezifische Vertreter der komischen Lyrik bezeichnen kann.

Das Kyōka, »Tollgedicht«, ist aus dem alten Uta hervorgegangen und besteht wie dieses aus einunddreißig Silben. Es hat seinen Namen bekommen, weil es gleichsam eine tolle Verdrehung der Stoffbehandlung und der Manieren des Uta ist. Wie das Kyōka das tolle Gegenstück zum Uta ist, so hat auch das siebzehnsilbige Hokku in dem gleichfalls siebzehnsilbigen Kyōku, »Tollvers«, ein spezifisch komisches Vis-à-vis erhalten. Während aber das Kyōka schon zur Zeit der Herrschaft der Taira, im zwölften Jahrhundert, Pflege fand, ist das Kyōku erst ein Produkt der Yedo-Periode, und zwar wesentlich der Stadt Yedo selbst. Es ist überhaupt höchst beachtenswert, wie mit der im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts beginnenden allmählichen Verschiebung des litterarischen Schwergewichts aus West-japan (Kyōto) nach dem Osten (Yedo) und der gleichzeitigen

Popularisierung aller Dichtgattungen auch ein Umschwung in der Grundstimmung der Litteratur eintritt: die leichtlebige, quecksilberne Natur der Ostleute, besonders der Yedokko, »Yedo-Kinder«, die man nicht übel mit den typischen Wienern oder Berlinern vergleichen könnte, macht sich mächtig geltend; der Pessimismus, welcher die Litteratur der Kamakura- und zum guten Teil auch der Ashikaga-Periode beherrschte, weicht einem entschiedenen Optimismus.

Von den Kyōka-Dichtern der Prae-Yedo-Zeit sei der berühmte Späsmacher des Reichsverwesers Toyotomi Hideyoshi (1536–1598), der in der Stadt Sakai in der Provinz Izumi lebende Schwertscheidenmacher Sorori Shinzaemon erwähnt. Dieser in seiner Kunst überaus geschickte Mann, dessen Familienname eigentlich Sugimoto war, bekam den Namen Sorori, »Sachtchen«, weil in die von ihm verfertigten Scheiden sich die Schwertklingen ganz sachte und glatt hineinstecken ließen — Sorori bedeutet nämlich »sacht, leise« —. Bei Hideyoshi stand er in hoher Gunst sowohl wegen seiner dem Kriegshandwerk so vortrefflich dienenden Kunst, als wegen der Kurzweiligkeit seiner schlagfertigen Rede. Viele Anekdoten sind über ihn im Umlauf. Als Hideyoshi ihm eines Tages freistellte, sich eine Gunst zu erbitten, ersuchte er nur um die Erlaubnis, an Hideyoshis Ohr riechen zu dürfen, so oft es ihm gefiele. Das führte er nun jedesmal aus, wenn irgend ein Landesfürst bei dem mächtigen Reichsverweser Audienz erhielt, und erregte dadurch bei dem ersteren den Glauben, daß Sorori dem Hideyoshi etwas ins Ohr flüstere. Um zu vermeiden, daß dies etwas für sie Nachteiliges enthalte, beeilten sich diejenigen, welche um eine Audienz baten, durch vorherige Übersendung reichlicher Geschenke Sororis Wohlwollen zu erwerben.

Eine andere Anekdote begründet die Entstehung eines seiner bekanntesten Tollgedichte. Hideyoshi fand eines Tages, daß ein Kiefernbaum in seinem Garten eingegangen war, und geriet darüber in Mißstimmung; denn nach chinesisch-japanischer Auffassung ist die Kiefer das Symbol der Langlebigkeit, und ihr Verdorren ist ein böses Omen. Als Sorori die Schwermut seines Gönners bemerkte, machte er folgendes Gedicht:

Der immergrüne Kiefernbaum
Im Garten meines Herrn

Ist jetzt verdorret,
Weil er der eignen Lebensfrist
Dem Herrn zulieb entsagte.

Hideyoshi gewann ob dieser gewandten Deutung wieder seine gute Laune und versprach dem Dichter die Erfüllung eines Wunsches. Sorori bat um weiter nichts als einen vollen Papiersack voll Reis, was ihm Hideyoshi, der sich über die geringe Forderung wunderte, lachend zugestand. Die rechte Verwunderung sollte aber erst kommen, ähnlich wie bei der bekannten Geschichte mit dem Schachbrett. Nach einigen Tagen brachte Sorori einen ungeheuren Papiersack herbeigeschleppt, den er über einen großen, mit Reis gefüllten Speicher überstülpen ließ! Der überlistete Hideyoshi ergötzte sich weidlich, befahl ihm aber, auf diesen schlaun Streich nun auch wieder einen Vers zu machen. Sorori antwortete auf der Stelle mit einer Parodie auf das in der »Sammlung der Hundert Lieder« stehende Gedicht Ariwara Narihira:

Chihayafuru	Zur Götterzeit selbst
Kami-yo mo kikazu	Hat man doch nie vernommen
Tatsuta-gawa	Vom Tatsuta-Flusse,
Kara kurenai ni	Dafs er sein Wasser färbe
Mizu kukuru to wa.	Mit Chinas Scharlachfarbe ¹⁾ .

Die Parodie Sororis lautet:

Chihayafuru	Zur Götterzeit selbst
Kami-yo mo kikazu	Hat man auch nie vernommen,
Kami-bukuro	Dafs ein Papiersack
Kara-kura ni shite	Ein Vorratshaus entleerte
Kome tsumeru to wa.	Und sich mit Reis anfüllte.

Man achte namentlich auf das glänzende Wortspiel zwischen kara-kurenai, »chinesisches Rot«, im ersten und kara-kura ni, »zum leeren Speicher«, im zweiten Gedichte. Dies Beispiel mag auch als Typ für eine Hauptgattung der Tollgedichte gelten, die parodistische Gattung, worin der Scherz nur in der lächerlichen Änderung einiger Wörter in einem bekannten ernstesten Kurzgedichte besteht. Um Kyōka dieser Art, welche

¹⁾ Das Wasser des Tatsuta-Flusses ist von den herabgefallenen roten Blättern der Ahornbäume, die an seinem Ufer stehen, so bedeckt, dafs es aussieht, als ob es mit Scharlach rot gefärbt wäre.

sehr häufig sind, recht genießen zu können, muß der Leser natürlich in der älteren Uta-Litteratur beschlagen sein, eine Voraussetzung, die für die Blüte der klassischen Studien in der Tokugawa-Periode bezeichnend ist. Das Wortverdrehen ging sogar auf die litterarischen Pseudonyme über, welche sich die Kyōka-Dichter gaben. So nannte sich einer Kabe no Nakanuri, »Wandanstreicher«, eine Karikatur des Namens des berühmten Dichters Abe no Nakamaro (701—770); ein anderer Ki no Mijika, »Hans Jähzorn«, karikiert aus Ki no Mitsune; Yamate no Shirondo, »Der Weisse vom Berge«, aus Yamanobe no Akando (Akahito). Und der Kyōka-Dichter Shūroku Kwankō gab einer Gedichtsammlung in Anlehnung an das berühmte Kokin-waka-shū, »Sammlung von Gedichten alter und neuer Zeit«, den Titel Kokin-bakashū, »Sammlung von Dummköpfen alter und neuer Zeit«. Solche Verdrehungen erinnern an den Schillerschen Kapuziner, sein »die Bistümer sind verwandelt in Wüsttümer; die deutschen Länder sind verwandelt worden in Elender; das römische Reich sollte jetzt heißen römisch Arm« usw.

Als die bedeutendste Persönlichkeit unter den Kyōka-Dichtern wird Shokūsanjin (auch bloß Shokusan) betrachtet. Sein eigentlicher Name ist Ōta Tan, ein anderes Pseudonym für ihn Nampo. Er gehört mit seiner ausgebreiteten litterarischen Tätigkeit dem Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts an (1749—1823). Er war ein sehr guter Kenner sowohl der japanischen als der chinesischen Litteratur und hat eine Reihe von Werken verfaßt, die als Materialien für das Studium von Geschichte und Litteratur geschätzt werden; in seinen Gedichten hat er aber, und dadurch unterscheidet er sich vorteilhaft von vielen andern, alles eitle Prunken mit Gelehrsamkeit vermieden, und wir treffen bei ihm nur dann ältere, den Kenner der Litteratur verratende Phrasen, wenn er durch sie eine um so komischere Wirkung zu erzielen beabsichtigt. Die Verse dieses übermütigen und witzigen, aber harmlosen Autors strotzen von Humor. Er macht sich über seine Mitmenschen weidlich lustig, ohne jedoch satirisches Gift auszuspritzen, so daß er sich bei seinen Zeitgenossen allgemeiner Beliebtheit erfreute. Er bedient sich, wie alle Kyōka-Dichter, der modernen Sprache; bei ihm speziell finden sich viele Ausdrücke aus dem Yedo-Dialekt.

Als er sich eines Tages im Stadtviertel Ushigome erging,

begegnete ihm ein Samurai, der ihn nach dem dort gelegenen Jōruri-Zaka, »Melodrama-Abhang«, fragte. Shokusanjin zeigte ihm den Weg; als er aber den Ritter genauer ins Auge faßte und sah, daß er seinen Kopf oben in der ganzen Breite ab-rasiert und nur seitwärts an den Schläfen noch ein paar Haare stehen hatte, brach er über den komischen Anblick in lautes Lachen aus. Der Verlachte wurde sehr ärgerlich und fragte, wer er sei. Als Shokusanjin darauf entgegnete, er sei ein Kyōka-Dichter, bemerkte der Ritter, er wolle ihm die Beleidigung vergeben unter der Bedingung, daß er gleich einen Vers mache. Da improvisierte Shokusanjin:

Bachi-bin de	Der Mann mit den plektronförmigen Schläfenhaaren,
Jōruri-zaka wo	Der nach dem Melodrama-Abhang
Tazunuru wa	Mich fragt,
Shamisen-bori no	Muß aus der Gitarrengasse
Hito ni ya aruran.	Wohl hergekommen sein.

Die Haare über dem Ohr heißen nämlich bin, und als bachi-bin, »Plektron-haar«, bezeichnet man eine Schläfe der beschriebenen Art mit ihren winzigen Haarresten, wegen der Ähnlichkeit mit dem Schlagbrett bachi (□) einer shamisen, »Gitarre«. Die Shamisen-bori liegt im Stadtviertel Shitaya, das durch das Stadtviertel Kanda an Ushigome angrenzt.

Als der Fürst Matsudaira Sadanobu, Fürst von Ōshū Shirakawa, der als Litterat das Pseudonym Shirakawa Rakuwō führte, zum Rōju, »Minister«, der Tokugawa-Regierung ernannt worden war und den Rittern wiederholt einschärfte, schlicht zu leben und sich in der Pflege von Wissenschaft und Ritterwesen — Bumbu: bun Wissenschaften und Künste, bu: Kriegswesen — eifrig zu betätigen, machte Shokusanjin folgendes Spottgedicht, worin zwei Wortspiele, Homonyme, vorkommen. Bumbu ist darin einmal im obigen Sinne, das andere Mal aber als Onomatopoetikum für das Summen der Moskitos zu nehmen; und ka hodo bedeutet einerseits »so wie dies«, anderseits ka hodo, »wie (hodo) ein Moskito (ka)«. Mit Voranstellung der letzteren Interpretation:

Yo no naka ni	In dieser Welt
Ka hodo urusaki	Gibt es kein einzig Ding
Mono wa nashi	So lästig wie Moskitos:
Bumbu to iute	Bumbu surr-surr so singen sie,
Yoru mo nerarezu.	Daß man auch nachts nicht schlafen kann.

Die »Ironie und tiefere Bedeutung« liegt aber in der anderen Auslegung, wo Bumbu »Wissenschaft und Rittertum« bedeutet.

In dieser Welt
Gibt es kein einzig Ding
So lästig als wie dieses:
Das ewige Getratsch von Bun und Bu,
Drob man auch nachts nicht schlafen kann.

Dies Gedicht wurde bald allgemein bekannt und zog dem Verfasser eine Vorladung vor die hohe Obrigkeit zu, weil man darin eine Verspottung der Verwaltung des Shogunats erblickte. Doch gelang es ihm, sich leidlich herauszureden und ohne Strafe davonzukommen.

Das folgende Kyōka ist eine Parodie auf ein wohlbekanntes Gedicht, das in das Leben Ōta Dōkwans, des Erbauers des Yedo-Schlosses, epochemachend eingegriffen hat. Ōta wurde einst auf einem Ritt vom Regen überrascht, klopfte deshalb an einem Hause an und bat um Überlassung eines Mino, d. h. eines Regenmantels aus Stroh. Die Frau des Hauses bot ihm hierauf, ohne ein Wort zu sagen, einen Yamabuki-Zweig (Yamabuki Gelbrose, *Kerria japonica*) dar. Erzürnt über dies vermeintliche Mißverständnis ritt Ōta von dannen. Als er aber die Begebenheit jemand erzählte, wurde er darauf aufmerksam gemacht, daß keineswegs ein dummes Mißverständnis vorläge, daß vielmehr die Frau mit zarter Anspielung an ein Gedicht ihm zu verstehen gegeben habe, sie besäße keinen Mino. Das Gedicht, worauf sie anspielte, lautet:

Nanae yae	Obwohl ihre Blüten
Hana wa sakedomo	Siebenfach und achtfach blühn,
Yamabuki no	Trägt die Gelbrose
Mi no hitotsu dani	Von Früchten keine einzige,
Naki zo kanashiki.	Was ich gar sehr bedaure.

Die Frau hatte wortspielend mi no, »von Früchten«, im Sinne von Mino, »Regenmantel«, verstanden, wonach die beiden letzten Zeilen bedeuten: »nicht ein einziger Regenmantel ist vorhanden, was ich gar sehr bedaure«, und sie hatte vorausgesetzt, daß dem Ritter als gebildetem Manne beim Überreichen des Yamabuki-Zweiges das bekannte Gedicht sicher einfallen werde. Ōta, der rauhe Kriegsheld, der bisher von den schönen Künsten

nichts gehalten hatte, fühlte sich beschämt, widmete sich hinfort dem Studium der poetischen Litteratur und wurde selbst ein angesehenener Dichter. Das genannte Gedicht hat nun Shokusanjin folgendermaßen parodiert:

Yamabuki no	Dafs goldgelb-farbnes
Hana-gami bakari	Nasenpapier nur ich habe
Kane-ire ni	In meiner Börse,
Mi no hitotsu dani	Doch keinen einzigen Kern,
Naki zo kanashiki.	Das macht mich gar sehr traurig.

Hier liegen mehrere Wortspiele vor. Im Urgedicht bedeutet hana »Blüte«, in der Parodie »Nase«; gami, »Papier«, erinnert an die Partikel ga und mi, »Frucht«; mi in der vierten Zeile des Urgedichts bedeutet »Frucht«, in der Parodie aber »Kern«, worunter der solide Kern, das Goldstück, verstanden ist im Gegensatz zu dem nur goldgelben Papier, dem papiernen Taschentuch, das die Japaner mit dem Gelde zusammen in einem Portefeuille bei sich tragen.

Ein Musterstück der Spielerei mit Wortklängen ist das folgende:

Hago no ko ga	Seh' ich ein Mädchen
Hito ko ni futa ko	•Einen Schlag, noch einen Schlag•
Mi wataseba	Federball spielen,
Yomego ni itsu ka	So denk' ich gleich: wann wird sie wohl
Naranu musumego.	Ein Eheweibchen werden?

In diesem Gedicht sind die japanischen Zahlwörter von eins bis sieben in ihrer Wurzelform angebracht, nämlich hito, futa, mi, yo, itsu, mu, na (für nana), und zugleich die Worte hito ko futa ko mi-wataseba yomego, die in einem beim Federballspiel gesungenen Liede vorkommen. Solche Klangwitz-Spielereien mit Zahlwörtern sind beliebt und mögen noch an einem anderen Beispiel, wo die Zahlen von 1 bis 6 in ihrer Pausalform hitotsu, futatsu, mitsu, yotsu, itsutsu, mutsu auftreten, illustriert werden:

Omou koto	Wenn unsrer Wünsche
Hitotsu kanaeba	Einer erfüllt sich hat, so
Mata futatsu	Kommt gleich ein zweiter,
Mitsu yotsu itsutsu	Ein dritter, vierter — — ewig
Mutsukashi no yo ya.	Ist's eine Welt der Unrast.

Die litterarischen Publikationen Shokusanjins, in erster Linie Gedichtsammlungen, sind sehr zahlreich; er verfasste auch eine Novelle, betitelt *Kasane-gasane Omedetashi*, »Ich möchte vielmals gratulieren«. Zuletzt sei noch erwähnt, daß sein Pseudonym speziell als *Kyōka*-Dichter *Yomo no Akara* war, und daß er bei Lebzeiten auch unter dem etwas vulgären Namen *Neboke-sensei*, »Meister Schlaftrunken«, bekannt war.

Ein bedeutender Zeitgenosse Shokusanjins ist *Ishikawa Gabō*, ein Gastwirt in Yedo, 1753—1830, Sohn des berühmten Genremalers *Ishikawa Toyonobu*; litterarisches Pseudonym *Roku-juen*, »Garten der sechs Bäume«, und als *Kyōka*-Dichter *Yadoya Meshimori*, »Gasthaus Reisschalenfüller«. Er verfasste unter anderem ein *Kyōka Hyakunin-issū*, »Je ein *Kyōka* von hundert Dichtern«, die Novellen *Hokuri Jūniji*, »Zwölf Stunden im Norddorfe«, d. h. im Freudenviertel *Yoshiwara*, das im Norden von *Tōkyō* liegt, das *Miyako no Teburi*, »Sitten der Residenz«, usw. Seine Tollgedichte stehen fast auf einer Stufe mit denen Shokusanjins.

In der Einleitung zum *Kokinshū* sagt *Tsurayuki*, daß ein guter Dichter Himmel und Erde bewegen könne (vgl. Seite 158). Darauf schreibt *Gabō* parodierend:

Utayomi wa	Von den Poeten
Heta koso yokere:	Lob' ich mir nur den Schlechten:
Ame-tsuchi no	Denn wenn er Himmel
Ugoki-dashite wa	Und Erde würd' bewegen
Tamaru mono ka wa.	Wer sollte das ertragen?

Oder etwas freier, wobei die Pointe besser herauskommt:

Poeten hin, Poeten her,
Ich halt' es mit den Schlechten,
Es bleibt mit Erd' und Himmel dann
Doch wenigstens beim rechten.

Gabō ist als gelehrter Forscher auf dem Gebiete der älteren Litteratur noch bemerkenswerter denn als Dichter. Er beschäftigte sich besonders gern mit dem Studium des *Genji-monogatari* und hat dazu einen zwölfbändigen Kommentar geschrieben. Das bleibendste Resultat seines Fleißes ist aber das große Wörterbuch *Gagen-shūran*, »Thesaurus der klassischen Sprache«, ursprünglich in 35 Bänden, worin er eine reichhaltige Samm-

lung des Wortschatzes der älteren Sprache mit Stellenbelegen und Erläuterungen gibt. Es gehört zu den klassischen Werken der japanischen Lexikographie.

Katsube Magao, eigentlich Koikawa Yoshimachi, gestorben 1829, ein Schüler Shokusanjins im Kyōka, hat es gleichfalls in dieser Gedichtgattung zur Berühmtheit gebracht. Ein Kyōka von ihm lautet:

Nur mit den Fäden
Der Weide, die nachgiebig
Dem Wind nicht widerstrebt,
Sollte den Sack der Geduld
Man nähen [daß er nicht reiße].

Die fadenförmig herabhängenden Zweige der Weiden werden nämlich oft »Fäden« genannt. Von jemand, dem die Geduld ausgegangen ist, sagt man: »Der Faden des Geduldsacks ist ihm gerissen«.

Die oben erwähnten drei Männer sind nach dem übereinstimmenden Urteil aller Litteraturkenner die bei weitem hervorragendsten Vertreter des Kyōka in der Tokugawa-Periode, und wenn auch noch einige andere Namen, wie Kara-koromo Kisshū, Shūroku Kwankō, Tsuta no Karamaru, Tachibana-an Tazumaru und Kamo Suetaka mit Achtung genannt werden, so reichen sie doch an jene nicht im mindesten heran. Einige weitere Proben von verschiedenen Autoren mögen noch Platz finden:

Dies Haus umstehn zwar
Die sieben Götter des Glücks
Auf allen Seiten,
Doch weiß der Armutsgott auch
Drum nirgends zu entschlüpfen.

Wenn ich Wein getrunken,
Jauchzt mein Herz, ich weiß nicht wie,
Gleich als wär' es Frühling;
Selbst des Mahners Stimme tönt
Dann wie Nachtigallensang.

Das in den »Hundert Liedern« stehende Gedicht Go-Toku-daijis ist wiederholt in Kyōkaform parodiert worden, und es sollen hier einige Beispiele aufgeführt werden, um das Wesen

der japanischen Parodie scharf zu beleuchten. Das Urgedicht lautet:

Hototogisu	Wie in der Richtung
Nakitsuru kata wo	Ich schaue, wo der Kuckuck
Nagamureba	Eben gerufen,
Tada ariake no	Ist in der Morgendämmerung
Tsuki zo nokoreru.	Der Mond allein noch sichtbar.

Shokusanjins Parodie:

Hototogisu	Nachdem der Kuckuck
Nakitsuru ato ni	Sich eben hören lassen,
Akiretaru	Sieht ganz verblüfft drein
Gotokudaiji no	Gotokudaijis Antlitz
Ariake no kao.	Im Dämmerchein des Morgens.

Parodie eines Unbekannten:

Hototogisu	Wie ich betrunken
Nakitsuru kata wo	Schau' in der Richtung, wo der
Yōte mireba	Kuckuck gerufen,
Ikutsu mo kazu ga	Seh' ich unzählig viele
Ariake no tsuki	Monde der Morgendämm'ung.

Es ist schon im Eingang zu diesem Kapitel bemerkt worden, daß das Tollgedicht auch in der kürzesten Form von siebzehn Silben erscheint und dann *Kyōku*, »Tollvers«, genannt wird. Es ist erst in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts zur Blüte gekommen. Eine besonders populäre Art desselben ist das sogenannte *Senryū no Kyōku* oder kurzweg *Senryū*, das seinen Namen vom Begründer dieser Richtung, *Karai Senryū* (1717—1790) in Yedo herleitet. Anfangs war das *Senryū*, wie das *Kyōku* überhaupt, nur eine nach der komischen Seite hin modifizierte Art des *Hokku*, aber bald trat in ihm immer mehr eine eigentümliche Tendenz hervor, nämlich die Neigung, das Verkehrte und Gemeine im menschlichen Leben zu verspotten. Es ist kein beißender, ätzender, strafender, sondern mehr gutmütiger Spott, der sich begnügt, das Lächerliche der Erscheinungen aufzudecken und sie als Schwächen zu behandeln, wobei vielfach die Form des Kontrastes verwendet wird. Wir haben im *Senryū* also das »Witzige Epigramm« der Japaner. Es ist auch selten gegen bestimmte Individuen gerichtet. Es unterscheidet sich wesentlich von der demnächst zu besprechenden

Gattung der Rakushū, welche die echte Satire darstellen. Leider ist, wie bei dem ihm zugewiesenen Stoffgebiet nur zu natürlich, das Senryū nicht der Gefahr entgangen, oftmals geradezu in Schmutz und Unanständigkeit zu versinken. Um bei der äußersten Kürze der Form dennoch das gesteckte Ziel erreichen zu können, müssen die Senryū-Verfasser alle möglichen rhetorischen Mittel zu Hilfe rufen, aus welchem Grunde nicht wenige Verse dem gewöhnlichen Leser unverständlich bleiben. Vor allem wird eine gute Kenntnis der Gewohnheiten und Sitten des Volks, und zwar besonders der Lokalsitten im damaligen Yedo erfordert. So wird z. B. selbst ein Japaner, der die Örtlichkeiten Yedos nicht kennt, folgendes Senryū nicht verstehen:

Tomurai wa	Vernehmend, das Begräbnis
Tambo to kiite	Finde in Tambo statt,
Oyaji yuki	Geht der Vater selbst.

Yedo besitzt nämlich zahlreiche Begräbnisplätze in allen Richtungen, viele davon vom Zentrum der Stadt sehr entlegen. Der Vater hätte gern seinen Sohn als Zeugen des Beileids beim Begräbnis eines Freundes geschickt; aber als er hört, daß der Leichenzug nach Tambo, beim Kwannon-Tempel in Asakusa, gehe, beteiligt er sich lieber selbst. Denn Tambo liegt unmittelbar beim Freudenviertel Yoshiwara, und der junge Mann könnte versucht werden, nach dem Begräbnis nicht gleich nach Hause zu kommen, sondern erst einen kleinen Abstecher zu machen.

Bei den buddhistischen Japanern ist es Sitte, daß den Verstorbenen vom Priester ihres Pfarrtempels ein posthumer Seligenname gegeben wird, der bei Männern auf das Epithet shinji, »frommer Mann«, bei Frauen auf shinnyo, »fromme Frau«, ausgeht. Manche Ehepaare errichten schon bei Lebzeiten auf ihrer künftigen Grabstätte den Grabstein und lassen darauf den vom Priester im voraus verliehenen Seligennamen gravieren; doch werden die Zeichen der Inschrift für die noch lebenden Personen mit Zimmet rot angestrichen, und der Name dessen, der zuerst stirbt, wird von der roten Hülle befreit. Ein sehr bekanntes Senryū lautet nun:

Sekitō no	Die auf dem Grabstein
Akai shinnyo ga	Rote fromme Frau ist
Mata harami.	Wieder schwanger worden.

d. h. sie hat dem verstorbenen Gemahl die auf dem Grabstein verbürgte Treue nicht gehalten. Man beachte auch, daß ein rotes Herz so viel wie ein treues Herz bedeutet.

Wie sich bei uns so viele Verslein um die »Wirtin« gruppieren, ist in Japan der Isōrō, der arme Wicht, der sich als Schmarotzer bei seinem glücklicher situierten Verwandten durchhungert, ein beliebtes Thema, z. B.:

Der Parasit —
Bei der dritten Schale Reis
Reicht er die Schale schüchtern hin [zum Füllen].

Man ist nämlich bei jeder Mahlzeit gewöhnlich zwei bis drei Schalen Reis. Geld zum Tabakkaufen besitzt er nicht; den Tabak seines Wohltäters wegzurauchen geziemt sich nicht; will er trotzdem sich ein Pfeifchen gönnen, so muß er den staubförmigen Rest aus dem Tabaksbehälter des Hausherrn zusammenkratzen. Bei solchem Stoff kann man natürlich nicht mehr vom »Stopfen« einer Pfeife, sondern höchstens noch vom »Einlöffeln« reden:

Der Parasit
Raucht Tabak, den ins Pfeifchen
Er löffelnd einschöpft.

Es werden ihm auch schlimmere Dinge, nämlich Hausfreunddienste nachgesagt:

Isōrō
Teishu no rusu wa
Shi-sōrō

Der Parasit
In Ehemanns Abwesenheit
— — —

Der weiter oben bei Gelegenheit der Besprechung der Kyōka genannte klassische Dichter Narihira war wegen seiner Schönheit sehr berühmt. Ein ganz moderner Senryū-Verfasser kennt aber einen Mann, bei dessen Anblick ihm das Herz noch höher schlägt:

Weit mehr als Narihira
Gilt mir der Herr Sukune
Als prächtiger Mann.

Diese Vorliebe findet ihre plausible Erklärung dadurch, daß das Bild des halb sagenhaften Helden Takeuchi no Sukune die japanischen Ein-Dollar-Noten schmückt!

Einige weitere Verse, die man als Kyōku bezeichnet:

Ōmanuke	Den Totennamen [des Vaters]
Kaimyō wasure	Vergaß der Tropf und betet:
Namu oyaji	•Gratias, Alter!•

Über Totennamen oder posthume Namen (Kaimyō) vergleiche man das oben Gesagte. *Namu* ist das Sanskrit-Lehnwort *namō*, ›Verehrung‹, *oyaji* vulgär wie unser ›Alter‹.

Bōzu ni natte	Ein Bonzenkahlkopf wurde
Inkyo suru	Und setzt zur Ruhe sich
Shurobōki	Der Palmreisbesen.
Shimabara-gayoi	Im häufigen Besuch der ›Inselheide‹
Kaibara mo	Ist selbst ›Muschelheide‹
Fuyōjō.	Unhygienisch.

Dies ist eines der seltneren Beispiele, wo eine historische Persönlichkeit bei den Ohren genommen wird. Der bekannte Arzt, Pädagog und Sittenlehrer *Kaibara Ekken* (1630—1714) hat unter anderm ein Buch, *Yōjō-kun*, ›Gesundheits-Lehre‹, geschrieben, war aber berüchtigt dafür, daß er öfters das im Westen von Kyōto gelegene Freudenviertel *Shimabara* besuchte. Daher der Spott über den Mann, der über *Yōjō*, ›Hygiene‹, schreibt, sich aber *fu-yōjō*, ›unhygienisch‹, benimmt. Der Klangwitz *Kai-bara*, ›Muschelheide‹, und *Shima-bara*, ›Inselheide‹, wird dadurch noch komischer, daß in dem Namen *Kai-bara* auch die Bedeutung ›Reisbrei-Bauch‹ liegt. Als Reisbreibauch bezeichnet man einen, der aus Gesundheitsrücksichten strenge Diät hält, wobei man nur *kai*, ›Reisschleim‹, genießt.

Manche der Kyōku sind, analog der einen Gattung der Kyōka, parodistischer Natur. Das berühmte Gedicht des Generals *Taira no Tadanori*, welches entstand, als der Verfasser im Kriege zwischen den *Taira*- und *Minamoto*-Familien eine Nacht im Freien unter einem Kirschbaume verbrachte:

Yuki-kurete	Nacht überfällt mich;
Ko no shita-kage wo	So will ich unter dem Baum
Yado to seba	Herberge nehmen,
Hana ya koyoi no	Und die Blüten des Kirschbaums
Aruji naramashi	Soll'n heute Nacht mein Wirt sein.

ist folgendermaßen parodiert worden:

Hana wo yado	In der Herberg' »Zu den Blüten«
Hito-yo tomarishi	Hat eine Nacht er zugebracht,
Chō no shō	Der Schmetterlings-General.

Tadanori heißt hier der General der Schmetterlinge, weil ein Schmetterling (chō) sein Wappen war. Der Schmetterling ist als Gast bei den Kirschblüten eingekehrt.

Auf Ōta Dōkwans (siehe oben unter Kyōka) allbekanntes Gedicht:

Waga io wa	Mein kleines Hüttchen
Matsubara tsuzuki	Steht bei einem Kiefernhein,
Umi chikaku	Und nahebei seh' ich das Meer,
Fuji no takane wo	Und (weiter weg) des Fuji hohen Gipfel,
Nokiba ni zo miru.	Wenn unterm Vordach hin ich schau'.

welches bald so berühmt wurde, daß sein Ruf bis zu den Ohren des Kaisers im Palast zu Kyōto drang, den man in poetischer Sprache den »Wolkensitz« (Kumo-i) nennt, bezieht sich das Kyōku:

Kumo-i made	Bis zu den Wolken
Todoku nokiba no	Hinauf gelangt das Liedlein
Fuji no ei.	Vom Fuji unterm Vordach.

Das Wort ei ist hier wortspielend in dem doppelten Sinne von »Vordach« und »Lied« gebraucht, so daß Fuji no ei einerseits »Das Lied vom Fuji-Berge«, anderseits »das Vordach, unter dem hinweg man den Fuji sieht«, bedeutet.

Eine sprachliche Eigentümlichkeit der Senryū ist, daß fast in allen Fällen, wo das letzte Wort ein Verbum ist, dieses nicht in der Präsensform, sondern in der Stammform erscheint, also yari, dashi, harami, yuki statt des zu erwartenden yaru, dasu, haramu, yuku. Nach japanischem Geschmack würde die Wirkung des Gedichtes abgestumpft werden, stände das Verbum in der gewöhnlichen Form. Senryū-Sammlungen führen in der Regel den Titel Yanagi-daru, »Weiden-Fässer« (lackierte Holzfässer für Reiswein), in Anspielung darauf, daß die zweite Silbe von Senryū, das chinesische Wort ryū, auf japanisch yanagi, »Weide«, ist.

Das Rakushū, die Satire, erscheint im Gewande eines Kyōka, unterscheidet sich aber von diesem durch seinen gegen Menschen und Zeitverhältnisse gerichteten beißenden Sarkasmus.

Es bewegt sich gern auf dem Gebiete der Politik. Man schlug die Rakushū, um ihnen möglichst weite Verbreitung in der Öffentlichkeit zu sichern, gewöhnlich an Wände und Mauern an oder schrieb sie auf Wegweisertafeln, die unseren aufgepflählten Warnungstafeln glichen. Ihrer Bestimmung gemäß ist ihr Text frei von gelehrtem Beiwerk, aber ihre Würze liegt häufig in einem unübersetzbaren Wortspiel. Ich werde das Wesen des Rakushū an zwei Beispielen aus dem Heike-monogatari und zwei anderen aus dem Taiheiki, sämtlich politische Spottverse, zu erläutern suchen.

Auf die Niederlage der Taira-Armeen, die unter Koremoris Führung gegen Yoritomo ausgerückt waren, dichtete man den Spottvers:

Hiraya naru
Munemori ika ni
Sawaguran
Tanomi ni omou
Suke wo otoshite

der eine zweifache Bedeutung hat, nämlich erstens: ›In welcher großen Verlegenheit wird das einstöckige Haus, durch dessen Dach der Regen dringt, geraten, da seine Stützpfeiler, auf die es sich verließ, zusammenfielen!‹, und zweitens: ›In welcher großen Verlegenheit wird Munemori vom Hause Taira (Hira = Taira, ›flach‹) geraten, weil sein Koremori, auf den er seine Hoffnungen gesetzt hatte, in die Flucht geschlagen wurde!‹

Einfacher, ohne Wortspiel, ist die gleichzeitige Satire:

Fuji-kawa no	Noch schneller als die Wellen
Seze no iwa kosu	In Fuji-stromes Schnellen
Nami yori mo	Die Felsen überspringen
Hayaku mo otsuru	Hat sich das Heer der Heiji
Ise Heiji kana	Flugs vor dem Feind geflüchtet ¹⁾ .

Aus dem Taiheiki ist folgende Episode von Interesse. Als der Kaiser Go-Daigo sich im Jahre 1331 auf dem Berge Kasagi in Yamato aufhielt und eine Schar strammer Royalisten, die das Hōjō-Haus stürzen wollten, sich um ihn versammelte, wurden von gegnerischer Seite mehrere Ritter abgeschickt, um sie zu

¹⁾ Heiji, ›Familie Hei‹, d. i. die Taira. Die Heere der Taira und ihrer Feinde, der Minamoto, hatten sich auf beiden Ufern des durch seine Stromschnellen berühmten Fuji-kawa gelagert.

zerstreuen, ehe ihre Macht zu stark werden würde. Ritter Takahashi, »Hochbrück«, begierig, sich der kaiserlichen Festé ohne den Beistand der anderen zu bemächtigen und dadurch hohen Ruhm einzuheimsen, rückte mit nur dreihundert Mann vor. In der Nähe des Kizu-Flusses kam es zum Gefecht, in dem Takahashi total geschlagen wurde und viele seiner Krieger im Fluß ertranken, während die wenigen Geflüchteten fast nackt und unberitten wieder in der Hauptstadt eintrafen. Man verspottete den besiegten Herrn Hochbrück mit dem Verse:

Kizu-kawa no	Weil gar so reißend
Seze no iwa-nami	Im Felsenbett die Wellen
Hayakereba	Des Kizu-Flusses eilen,
Kakete hodo naku	Weicht schon die Hohe Brücke,
Otsuru Takahashi	In Angriff kaum genommen ¹⁾ .

Ein anderer Ritter namens Kobai-gawa, Herr »Gießbach«, der Hochbrück auf dem Fuße folgte, wollte mit zuschlagen und so seinem Namen Ehre erwerben, wurde aber mit zur Flucht gezwungen. Für ihn wurde deshalb eine zweite Wegweisertafel errichtet mit der Aufschrift:

Kake mo enu	Im Wasserlaufe,
Takahashi ochite	In den die Hohe Brücke,
Yuku mizu ni	Kaum erst geschlagen, stürzte,
Uki-na wo nagasu	Wird auch mit fortgerissen
Kobaigawa kana	Des Gießbachs Jammernamen.

Sehr selten kommen siebzehnsilbige Rakushū, also satirische Epigramme vor. Ein artiges Stück ist das folgende. Im Jahre 1572 war Tokugawa Ieyasu, der spätere Begründer des Shōgunats, von Takeda Shingen bei Mikata-ga-hara gründlich aufs Haupt geschlagen worden, und ein Vasall des letzteren stellte Ieyasu zum Hohn eine Votivtafel auf mit der Inschrift:

Matsu karete	Die Kiefer ist verdorrt,
Take taguhi naki	Doch blühet ohnegleichen
Ashita kana.	Der Bambus heute früh.

Mit Matsu, »Kiefer«, ist natürlich Ieyasu gemeint, dessen ehemaliger Familienname Matsudaira, »Kiefernebene«, war,

¹⁾ Die Wortspiele kakuru = a) eine Brücke schlagen, ihren Bau in Angriff nehmen, b) den Feind angreifen, und otsuru = a) weichen, einstürzen, b) weichen, fliehen, konnten hier durch ebenfalls mehrdeutige Wörter übersetzt werden.

und mit Take, »Bambus«, sein Gegner Takeda, »Bambus-Feld«. Ein Diensmann des Ieyasu sah den seinen Herrn verhöhnenden Vers, nahm flugs den Pinsel seines Taschenschreibzeugs heraus, setzte an das fünfte, achte und zehnte Silbenzeichen te, ta, hi die Trübungspunkte, durch welche die harten Konsonanten in die entsprechenden weichen, tönenden, verwandelt werden, also hier in de, da, bi, verwandelte hingegen gu in ku durch Wegstreichen der Trübungspunkte. Diese kaum merklichen graphischen Veränderungen wendeten aber den Pfeil der Satire auf ihren Schützen zurück, denn nun hieß der Vers:

Matsu karede	Die Kiefer stirbt nicht ab,
Takeda kubi naki	Herr Bambusfeld jedoch
Ashita kana	Ist kopflos heute früh.

Die Ereignisse gaben dem schlagfertigen Parodisten recht.

Die Verfasser der Rakushū, denen man häufig in Historien begegnet, sind alle unbekannt, da sie wohlweislich ihre gefährlichen Erzeugnisse anonym in Umlauf setzten.

31. Der Zeit- und Sittenroman vom Auftreten Saikwakus bis zum Tode Shunsuis, 1682—1842.

Das klassische Zeitalter hatte seine epische Darstellung im höfischen Salonroman, die folgende kämpfereiche Zeit die ihrige in den zuweilen ins Versepos übergehenden romantischen Rittergeschichten gefunden. Größere, einheitlich in sich geschlossene Werke hat eigentlich bloß die erstere Gattung, die im Genji Monogatari gipfelte, erzeugt, während die umfangreichen Repräsentanten der letzteren, das Heike Monogatari und Taiheiki, über eine lose Aneinanderfügung von Episoden nicht hinausgehen. Epische Dichtungen, die wir Roman nennen dürften, treffen wir erst wieder in der zweiten Hälfte der Tokugawa-Periode an. Wenn aber die dazwischenliegende Zeit auch keine echten Romane verzeichnen kann, so ist sie doch sehr reich an Erzählungen bescheidenen Ranges und hat vor allem eine neue wichtige Gattung, die realistische, sitten-schildernde Zeitnovelle hervorgebracht, welche ihre Vorwürfe aus dem Leben des Bürgertums nahm und so den Stoffkreis epischer Schilderung ganz außerordentlich erweiterte. Die in Kap. 25 besprochenen Volksbücher (Otogi-zōshi) sind als die Anfänge dieser modernen Novellistik zu betrachten.

Der Tumult der letzten Jahrzehnte vor dem Auftreten Jeyasus klang zunächst noch in den Ohren der Bürger nach, und sie ließen sich jetzt, wo sie in wohliger Sicherheit saßen, gern wieder von »Krieg und Kriegsgeschrei« erzählen. Die Kriegsgeschichten, welche rasch hintereinander zum Vorschein kamen, da Material hierfür in Fülle vorhanden war, wurden mit heifser Gier verschlungen. Die bekanntesten und größten unter ihnen sind das 1625 erschienene Taikō-ki, eine trotz der jungen Vergangenheit schon reichlich mit Mythen ausgeschmückte »Geschichte des Taikō«, des Reichsverwesers Hideyoshi (22 Hefte), von Ose Hoan; das Nobunaga-ki des Ōta Ichigyū, vollendet von Ose Hoan; und das Hōjō Kudaiki, »Geschichte der neun Hōjō« (12 Hefte), von Asai Ryōi. Die Phantasie fand in diesen Geschichten nicht viel Spielraum, und ihre Entwicklung wurde außerdem später abgeschnitten, als das Bakufu die Herausgabe aller Schriften, welche auf die Familie und die Politik der Tokugawa Bezug nahmen oder gar Nachteiliges darüber berichteten, verbot. Wir kommen noch einmal hierauf zurück.

In der Zeit des Überganges zu den neuen konsolidierten Verhältnissen erschienen zahlreiche didaktische Erzählungen mit buddhistischer Tendenz, eigentlich mehr Erbauungsbücher als Novellen. Da sie, um dem Volke verständlich zu sein, in Hiragana-Schrift mit wenig zahlreichen chinesischen Charakteren, zu denen rechtsseitig noch die japanische Aussprache in Kana-Zeichen gesetzt wurde, gedruckt waren, so faßt man die ganze heterogene Masse gewöhnlich unter dem Namen Kana-zōshi, »Silbenschrift-Hefte«, zusammen. Ein beliebter Autor derselben war Nyoraishi, unter welchem Pseudonym sich nach neueren Forschungen der Ritter Yumura Shikibu verbarg. Er verfaßte außer dem Kashōki, »Schnurpfeifereien«, einer humoristisch-satirischen Nachbildung des Ise Monogatari und Tsure-zure-gusa, ein Hyakuhatchōki, »108-Straßen-Bericht«, welches angeblich den religiösen Konflikt zwischen den drei Religionen Buddhismus, Shintō und Konfuzianismus ausgleichen will, in Wirklichkeit aber den Buddhismus auf Kosten des Konfuzianismus tendenziös herausstreicht.

Berühmter noch sind die beiden Bonzen der Zen-Sekte, Suzuki Shōsan und Asai Ryōi. Shōsan (1579—1655) hatte sich als Vasall und Kriegsgefährte des Jeyasu nicht ge-

ringe Verdienste erworben, nahm aber, einer längst gehegten Neigung entsprechend, im 42. Jahre die Tonsur, wanderte über ein Dutzend Jahre im Lande umher und liefs sich zuletzt in einer Kapelle zu Asakusa in Yedo nieder, wo er ein streng-religiöses, beschauliches Leben führte. Ein Gelehrter war er nicht, und seine ganze Bibliothek bestand nur aus einem Exemplar des Kongō-kyō (Vajra-chedika-sūtra) und dem Totenregister der Gemeinde. Seine ziemlich zahlreichen Schriften sind fast alle erst in Yedo entstanden. Zwei davon haben novellenartigen Charakter, das Ingwa Monogatari, »Von der Kausalität«, und das Ninin-bikuni¹⁾, »Zwei Nonnen«. Sie erzählen von Leuten, welche durch des Lebens schwere Schicksalsschläge in die Arme Buddhas getrieben wurden. Sein Deus²⁾-mondō, »Gottes Katechismus«, und Hakirishitan, »Nieder mit dem Christentum«, sind christenfeindliche Schriften, die noch vor dem Verbot des Christentums geschrieben wurden.

Ryōi (1640—1709) war ein vielseitiger Autor. Er verfaßte aufer dem schon genannten Hōjō Kudaiki noch mehrere Kriegsgeschichten, z. B. das Shōgun-ki, »Geschichte der [Ashikaga] Shōgune«; ferner Didaktisches, z. B. das Kōkō-monogatari, »Pietätvolle Kinder«; ein Tōkaidō-Meishoki, »Berühmte Orte an der Ostseestraße«, Yedo-Meishoki, »Berühmte Orte von Yedo«; das Musashi-abumi, eine Schilderung der großen Feuersbrunst in Yedo 1657; das Sorori-Kyōka-banashi, »Geschichtchen über die Tollgedichte Sororis«, worin er die Entstehungsgeschichte einer Anzahl Tollgedichte Sororis³⁾ und anderer Kyōka-Dichter gibt (gedruckt 1672); das Ukiyomonogatari, »Geschichte aus der Jammerwelt«. Das 13bändige Otogi-bōko, »Kurzweilige Geschichten für Frauen und Kinder« (1666), ist eine Sammlung von mehr als 60 Geister- und Gespenstergeschichten⁴⁾, die jedoch nicht japanischen Ursprungs sind,

¹⁾ Die gleichnamige Novelle des jüngst verstorbenen Kōyō Sanjin (deutsch von Yoshino und Mischke unter dem Titel »Zwei Frauen«) ist eine Neubearbeitung dieses Werkchens.

²⁾ Das lateinische deus, welches die römischen Sendboten zur Bezeichnung Gottes im Unterschied von dem schintoistischen Kami usw. einführten.

³⁾ Vgl. oben Kap. 30.

⁴⁾ Darunter im dritten Bande die so beliebte und von dem kürzlich

sondern von Ryōi nach dem chinesischen Sentō Shinwa (Tsiēntēng Sin-hoa), »Neue Erzählungen beim Lichterschnuppen« (4 Bde.), frei bearbeitet wurden. Zahlreiche Nachbildungen dieses Werkes, unter denen wir das Shin (Neues) Otogi-bōko, Shūi (Nachgetragenes) Otogi-bōko, Otogi-ningyō, »Puppenscherze«, Otogi-Hyaku (100)-Monogatari nennen, zeugen von seiner großen Beliebtheit und von seinem Einfluß auf die Litteratur. Mit ihm beginnt eine lange Reihe von japanischen Bearbeitungen chinesischer Originalerzählungen.

In diese Zeit fällt auch die erste Bearbeitung eines europäischen Litteraturwerkes, nämlich der Fabeln des Aesopus, welche unter dem Titel Isoppu-Monogatari, »Aesops Erzählungen«, von einem unbekannten Übersetzer übertragen und mit einer Biographie des Verfassers eingeleitet, 1659 in drei Bändchen (darin 96 Fabeln) erscheinen. Aesopus hat somit die Ehre, an der Spitze einer später ins ungeheure angewachsenen Übersetzungslitteratur zu stehen. Als Vorlagen der japanischen Bearbeitung diente wohl ein holländischer Text der Fabeln.

Alles in allem genommen, waren die didaktischen Kanazōshi ein ärmliches Surrogat, das die Gunst des belustigten Publikums in dem Augenblicke verlor, wo ein wirklich begabter Novellist und mit ihm eine ganz neue, dem Geschmack der Leute angepaßtere litterarische Richtung erschien. Ihara Saikwaku (1642—1693) in Osaka, bis zu seinem vierzigsten Lebensjahre nur als Haikai-Dichter der Danrin-Schule bekannt¹⁾, wandte nach dem Tode seines Meisters Nishiyama Sōin der Epigrammenschreiberei den Rücken und kam 1682 mit seinem novellistischen Erstlingswerke Kōshoku Ichidai Otoko, »Ein Lüstling«, heraus. Man tut dem Werke eigentlich zuviel Ehre an, wenn man es eine Novelle oder gar einen Roman nennt; denn es ist nichts als eine kompositionslose Aneinanderreihung von Streichen und Liebesabenteuern eines wollüstigen Frauenjägers, genannt Yonosuke, »Weltkind«; aber die wirklichen Vorgänge des bürgerlichen Lebens finden darin zum ersten Male eine so wahrheitsgetreue und

verstorbenen Erzähler Enchō Sanyūtei popularisierte Erzählung Botandōrō, »Päonien-Laterne« (Kap. 1 u. 2 in Chamberlains Colloquial Handbook).

¹⁾ Er scheint längere Zeit seinen Unterhalt als Haikai-Meister oder Sōjō durch Korrigieren der Verse anderer verdient zu haben.

packende Darstellung, daß wir es trotzdem als das erste und epochemachende Produkt der modernen realistischen oder richtiger naturalistischen Novellistik ¹⁾ anerkennen müssen.

Offenbar hat dem Verfasser das damals sehr beliebte Genji Monogatari der Frau Murasaki Shikibu mit den zahlreichen Liebesabenteuern des Prinzen Genji als Muster vorgeschwebt: Yonosuke ist ein moderner, bürgerlicher Genji, ebenso schön und ein ebenso vollendeter Meister in der Verführungskunst wie dieser. Doch welcher Unterschied im Geist der Behandlung! Trotz der lebhaften Schilderungen des sittlichen Verfalls der höheren Gesellschaft ihrer Zeit bleibt der Roman der alten Hofdame immer zartfühlend und dezent, und es liegt ein gewisser poetischer Zauber darüber ausgebreitet. Der moderne Autor dagegen ermangelt aller dieser moralischen und ästhetischen Vorzüge und versinkt in der rohen Stofflichkeit seines Gegenstandes. Nichts ist ihm zu gemein und zu obszön, als daß er es nicht mit Behagen ausmalte. Und Saikwaku verrät eine erstaunliche Kenntnis der liederlichen Seiten des Lebens. Hatte er doch mehrere Jahre hindurch als Taiko — ein spasmachender Schmarotzer, der reichen Wüstlingen die Zeit vertreibt und mit ihnen in den verrufenen Quartieren herumlungert — sein Brot in Sünden verdient und sich zu einem Experten in der »Kunst der eleganten Ausschweifung« herangebildet. Weit entfernt, diesen schändlichen Lebenswandel zu verbergen, tut er sich auf seine Erfahrungen sogar weidlich etwas zugute und nimmt fast die Miene an, als wolle er ein Handbuch des »besten Tons im Freudenviertel« schreiben. Unnütze Wüstlinge und Lustdirnen bilden seit Saikwaku das Heldenrepertoire der realistischen Novelle, und leider können wir nicht sagen, daß der litterarische Naturalismus, so kraß er hier auftritt, die Wirklichkeit übertrieben hat. In

¹⁾ Die Japaner bezeichnen diese Gattung mit dem Namen Ukiyo-zōshi, »Weltliche Schriften«. Die Ukiyo-zōshi jener Zeit waren auf ordinärem Hanshi-Papier mit ziemlich großen Lettern gedruckt und erschienen in Heften, deren jedes in der Regel aus 15 bis 25 Blättern bestand, wovon 2 bis 3 illustriert waren; ein Umschlag aus einfachem, dickem Papier umschloß das Ganze. Die Zahl der Hefte, welche ein Ukiyo-zōshi ausmachten, war natürlich nicht fest bestimmt; meist waren es aber fünf, wie im Nidai Otoko, Sandai Otoko, Gonin Onna, Ichidai Onna und vielen Hachimonjiya-Publikationen.

jener Zeit war, außer bei den besten Klassen, das sittliche Feingefühl so abgeschwächt, daß man im Verkehr mit Prostituierten durchaus nichts Entehrendes sah: Bürger, Kaufleute, ja sogar Krieger und Mönche gingen ohne Skrupel in den öffentlichen Häusern ein und aus. Das Bordell stand gewissermaßen im Mittelpunkt des sozialen Lebens.

So ist denn Yonosuke der Typus des genußsüchtigen, sinnlichen, charakterlosen Strolches, der keine sympathieerweckende menschliche Eigenschaft besitzt. Moralische Anwandlungen hier und da sind nichts als Scheinmanöver, die nur den harmlosesten Leser täuschen können. Wir hören wohl einmal eine Klage über den raschen Schwund des Lebens, über das Kommen des Tags, wo man die Freuden des Fleisches nicht mehr genießen kann, wo man die schöne Welt verlassen muß, um vielleicht dem Teufel in die Krallen zu geraten, und als der Weisheit letzter Schluß wird uns verkündet, daß das Leben nur ein Traum sei; aber dabei bleibt es auch, ohne daß der Gedanke eine läuternde Wirkung übt. Keine Spur von Einkehr in sich selbst, von einer Reue über das würdelos verbrachte Leben, von Gefühl moralischer Verantwortung für das viele Unrecht, das er begangen. Als der Held sechzig Jahre alt geworden ist und den von Ausschweifungen Ausgemergelten der Ekel überkommt, philosophiert er also mit sich:

»Ich habe alle Freudenviertel der weiten Welt besucht; mein Leib ist vom Vergnügen ausgemergelt, und diese Welt hat folglich keinen Reiz mehr für mich. Ich habe keine Eltern, keine Kinder, keine Frau. Ich denke nach und spreche zu mir selber: ‚Du hast dich ohn’ Ende in die sinnlichen Genüsse gestürzt, bist in der Finsternis zwischen Welt und Hölle umhergeirrt und hast nicht erkannt, daß dein Leben sich in deinem Leibe verzehrte, wie das Feuer auf dem Herde erlischt. Im nächsten Jahre trittst du in einen neuen Sechzigerzyklus ein: du bist so alt, so taub geworden, daß du kaum noch das Geräusch des Wagens hörst, auf dem du fährst, seitdem deine geschwächten Beine dir den Dienst versagen. Du kannst nicht einen einzigen Schritt tun, ohne dich auf einen Maulbeerstock zu stützen. Ach, wie das alles erbärmlich und lächerlich ist! Und nicht nur mit dir allein ist es so. Auf die Haare der Weiber, mit denen du dich amüsiert hast, ist der weiße Reif gefallen; ihre Stirnen sind wie die deine von tiefen Runzeln durchfurcht. So vergeht nicht ein Tag, an dem du nicht vor Ärger ersticken möchtest. Die kleinen Mädchen, die du ehemals, den Sonnenschirm in der Hand, auf der Schulter trugst, sind herangewachsen; sie sind brave Hausfrauen geworden und bilden die Lust ihrer Männer. Was gibt

es Wechselvolleres auf der Welt als das Leben? Bis heute hast du noch kein einziges Samenkorn für dein Glück im künftigen Leben gesät. Wenn du stirbst, wird dich der Teufel verschlingen. So denkst du, und du möchtest dein Verhalten ändern, aber du findest, daß es zu beschwerlich und zu anstrengend ist, auf dem Heilswege des gnädigen Buddha zu wandeln. Ach, wie elend ist doch das Lebensende! Komme, was da kommen will.*

Von Verzweiflung erfaßt, verteilt er den größten Teil seines Vermögens, vergräbt den Rest an einem geheimen Ort, läßt sich ein Schiff bauen, das er Yoshi-iro-maru, »Liebesboot«, tauft, und schifft sich darauf mit mehreren Freunden — nach der Fraueninsel¹⁾ ein. Die lange Liste von Gegenständen, die er mit aufs Schiff nimmt, beweist, daß er der alte Adam ist und trotz seines Alters sich dort noch zu amüsieren gedenkt. Unter anderm verpackt er gewisse Toilettegegenstände, deren sich nur die Lustdirnen bedienen, allerhand Medizinen, besonders fünfzig Dosen Jiōgwon, d. i. aphrodisische Pillen, und zwanzig Schachteln Nyokitan, »Freudenpaste für Weiber«; sogar das Quecksilber wird nicht vergessen! Als Lektüre werden mitgenommen 200 Exemplare des Ise-monogatari und 200 Bände Makura-e, d. i. obszöne Bilderbücher mit zotigem Text.

Das Kecke, Frische, Unmittelbare seiner Darstellung machte Saikwaku mit einem Schlage zum populärsten Novellisten seiner Zeit. Auch seine Sprache übte einen großen Reiz. Sie ist eine geschickte, wenn auch oft ungleichmäßige Verschmelzung der neueren volkstümlichen Redeweise mit den älteren klassischen Stilarten; manchmal ungrammatisch und schwer verständlich, aber immer witzig, lebendig, ausdrucksvoll; selbst das Gemeine weiß er mit einer gewissen Grazie vorzutragen. So kommt es, daß er trotz seiner seichten Oberflächlichkeit bei den Schriftstellern der Mit- und Nachwelt bis heute viele Bewunderer und Nachahmer gefunden hat, zu denen auch die besten Novellisten der Gegenwart, Kōyō und Roban, gehören.

Die erste Auflage des Ichidai-Otoko erschien in Osaka mit Illustrationen des Lackarbeiters Gensaburō; im Jahre 1687 wurde das Buch aber von neuem in Yedo herausgegeben, und zwar mit Bildern des berühmten Ukiyoe-Malers Moronobu. 1685 und 1686 liefs Saikwaku zwei ähnliche Liebesabenteuergeschichten

¹⁾ Nyōgo no Shima, die nur von Frauen bewohnt sein soll.

mit den Titeln *Kōshoku Nidai-Otoko* und *Kōshoku Sandai-Otoko*, »Ein zweiter resp. ein dritter Lüstling« folgen, die in der Komposition noch zerfahrener als das Erstlingswerk sind und einen Rückschritt bedeuten. Dagegen nahm er in den gleichfalls 1686 veröffentlichten Erzählungen *Kōshoku Ichidai-Onna*, »Ein wollüstiges Weib«, und *Kōshoku Gonin-onna*, »Fünf Weiber der Wollust«, wieder einen Aufschwung und schuf damit zwei Werke, welche wenigstens in stilistischer Hinsicht von den Japanern zu den Meisterstücken ihrer Litteratur gerechnet werden.

Ichidai-Onna ist ein Ich-Roman, in dem die Heldin selber, eine alte, in einer Einsiedelei lebende Frau, zwei jungen Leuten ihre Lebensschicksale erzählt. Es entrollt sich vor unseren Augen ein schauerliches Bild fast unglaublicher sittlicher Verworfenheit eines weiblichen Individuums, und das ganze weibliche Geschlecht wird schonungslos mit seinen Schwächen an den Pranger gestellt. Die Männer kommen nicht viel besser weg: sie sind Einfaltspinsel, welche, ob jung oder alt, ob reich oder arm, von den Weibern am Gängelbände der Sinnlichkeit genasführt werden. Die Heldin, das schöne Töchterchen eines vornehmen Höflings, kommt als Kind in den Hofdienst, gerät in der liederlichen Umgebung schon mit elf Jahren auf moralische Abwege, entwickelt sich bald zur vollendeten Dirne und wird vom Palast verwiesen, während ihr bevorzugter Galan nach dem Hofgesetz zum Tode verurteilt wird. Nach kurzer Anwandlung von Reuegefühlen schreitet sie auf der betretenen abschüssigen Bahn durch unzählige Liebesabenteuer weiter, mit teuflischer Kunst die lüsterne Männerwelt in ihre Fallstricke verwickelnd. Schliesslich endet sie, wie gewöhnlich Frauen ihres Kalibers enden. Alt und hässlich geworden, wird sie verspottet, verachtet, zertreten; als Bettlerin fristet sie kärglich ihr Leben. Und mit dem Elend kommen auch die Gewissensbisse. Hier, in der Schilderung der seelischen Zustände seiner Heldin, übertrifft der sonst nur auf der Oberfläche hinhuschende Autor manchmal sich selbst. So in der Vision, in der ihr die blutigen Gespenster ihrer zahlreichen abgetriebenen Kinder erschienen:

»O Donner in stürmischer Nacht, den die Menschen fürchten!
Fahre herab und zerschmettere mich, wenn du Mitleiden fühlen kannst!
Das Leben ist mir veregelt. Schon 65 Jahre zähle ich, und noch

halten mich die Leute für kaum vierzig Jahre alt; denn meine Haut ist weich und sanft, und fein mein Wuchs. Doch freut mich dies nimmer. Wenn ich mir die Ausschweifungen meines Lebens ins Gedächtnis zurückrufe und durch das Fenster der Meditation schaue, ach, da erscheinen mir Kinder mit Hüten aus Lotosblättern auf den Köpfen, aber die unteren Extremitäten mit Blut besudelt. Die armen Kleinen! Ihrer 95 oder 96 stehen sie in Reihen da und schreien unaufhörlich mit lauter Stimme: Owariyo, owariyo! Nimm uns auf, nimm uns auf! Zuerst dachte ich, es wären die Gespenster im Wochenbett gestorbener Frauen, von denen ich einmal reden hörte; doch als ich genauer hinschaute, hörte ich sie mit klagender Stimme rufen: O grausame Mutter! Da gewahrte ich voll Traurigkeit, daß es die vaterlosen Kinder waren, die ich abgetrieben hatte. Hätte ich sie geboren und erzogen, welches Glück wäre mir zuteil geworden! Ich hätte jetzt eine zahlreichere Familie als selbst die Wada. In diesem Augenblicke wünschte ich lebhaft, die Vergangenheit zurückrufen zu können. Dann, nach einiger Zeit, war alles spurlos verschwunden.*

Oder in der Szene, wo sie, in die Heimat zurückgekehrt, nach dem Buddhatempel Daiunji wallfahrtet und die dort aufgestellten 500 Rakan¹⁾-Statuen vor ihren Augen plötzlich die Gesichtszüge der von ihr verführten und betrogenen Männer anzunehmen scheinen. Außer sich vor Schrecken und vergessend, daß sie sich im Heiligtum Buddhas befindet, stürzt sie ohnmächtig zu Boden. Sie erzählt den Vorgang, wie folgt:

„[Als ich diese erschreckende Ähnlichkeit gewahrte], dachte ich bei mir: ‚In meinem ganzen Leben habe ich Myriaden von Männern gehabt, und ich, ich allein führe noch eine elende und schmachliche Existenz weiter.‘ Bei diesem Gedanken war es mir, als ob der höllische Feuerwagen mit Donnergewalt über meine Brust hinrollte, und die Tränen quollen mir aus den Augen wie Tropfen siedenden Wassers. Ich verlor das Bewußtsein und rollte zur Erde und wußte nicht mehr, daß ich in einem Tempel war. Mehrere Priester eilten herbei und pflegten mich, bis die widerhallenden Schläge der Abendglocke mich plötzlich erweckten. Als ich wieder bei Sinnen war, fragten mich die Priester freundlich: ‚Was für ein Kummer quält dich, alte Frau? Hast du unter den Rakan einen gefunden, dessen Anblick dich durch seine Ähnlichkeit an ein teures verstorbene Kind oder deinen seligen Gatten erinnerte, daß du so weinst?‘ Bei diesen Worten war ich in tiefster Seele beschämt, und ohne ein Wort zu erwidern, entfloh ich schleunigst den Pforten des Tempels. — —“

Sie will sich in einem Teiche ertränken, wird aber daran durch eine alte Bekannte verhindert, die sie ermahnt, sich das

¹⁾ Die 500 Arhan oder Jünger Buddhas.

schilfbedachte Einsiedlerhüttchen zu bauen, worin sie jetzt wohnt, und in der Abkehr von der Lüge und Unreinheit wieder in die Pfade Buddhas einzulenken.

Ichidai-Onna ist zweifellos Saikwakus bestes Werk und das beachtenswerteste Produkt der realistischen Novellistik der Tokugawa-Zeit, zwar abstoßend in der ausführlichen Ausmalung des Schmutzes und überspannt in der Charakteristik, aber voll von Zügen, welche eine aufmerksame Beobachtung des Lebens und feine Kenntnis des menschlichen Herzens dartun.

Gonin-onna enthält fünf voneinander unabhängige kleine Liebesgeschichten, welche wirkliche Begebenheiten darstellen sollen, und in deren Mittelpunkt immer ein Mädchen oder eine Frau steht, die der sinnlichen Leidenschaft zum Opfer fällt. Die zweite und dritte sind Ehebruchsgeschichten mit seltsamster Motivierung. — In der zweiten wird O-Sen, die schöne und tugendhafte Gattin eines jungen Küfers, von einer eifersüchtigen Nachbarin aus nichtigem Grunde beschuldigt, mit deren Manne Chōzaemon unerlaubten Verkehr gehabt zu haben. Die Unschuldige hat so viel Plackereien auszustehen, daß sie aus Rache beschließt, das zu werden, wofür die Leute sie halten. »O abscheuliches Weiberherz!« argumentiert sie mit sich selber, »man hat mich doch nun einmal unschuldigerweise schuldig genannt, so kann es mir gleichgültig sein, ob ich wirklich schuldig bin oder nicht. Ich werde den Chōzaemon verführen, und seine abscheuliche Frau soll dann große Augen machen.« Gesagt, getan. Nach der Entdeckung des Verhältnisses begeht sie Selbstmord, Chōzaemon wird hingerichtet. — Die Heldin der dritten Geschichte, die schöne und treue O-San, lebt glücklich mit ihrem Mann. Als derselbe einst auf eine Geschäftsreise nach Yedo geht, schicken die Schwiegereltern den ehrlichen Diener Moemon ihr zur Unterstützung ins Haus. Ihre Magd O-Rin verliebt sich in diesen, und die Herrin schreibt für die schriftunkundige Magd einen Liebesbrief, auf den eine hämische, abweisende Antwort kommt. Die Schreiberin, über den litterarischen Mißerfolg fast ärgerlicher als die Magd über den erhaltenen Korb, verfaßt einen neuen verführerischen Brief, der den Erfolg hat, daß Moemon ein nächtliches Stelldichein in O-Rins Zimmer zusagt. O-San selber will ihn aber bei dieser Gelegenheit empfangen und beschämen. Am verabredeten Abend legt sie sich auf O-Rins

Lager, schläft jedoch ob des langen Wartens ein und erwacht erst, als sie sich entehrt in Moemons Armen findet. Die Komödie der Irrungen wird jetzt zur Tragödie. Da der unbeabsichtigte Ehebruch einmal begangen ist, weiß sich die Frau nicht anders zu helfen, als den Diener zur Flucht mit ihr zu reden. Nach mancherlei Abenteuern wird das flüchtige Paar gefangengenommen und hingerichtet. — Die vierte Erzählung berichtet von der Liebe der 16jährigen Gemüsehändlerstochter O-Shichi zum jungen Kichisaburō, den sie kennen und lieben lernte, als sie bei einem Brande mit ihrer Mutter in einem Tempel Zuflucht suchte. Um auf ähnliche Weise wieder Gelegenheit zu finden, mit dem Heißgeliebten, der in dem Tempel wohnt, zusammenzukommen, setzt das törichte Mädchen ihren Eltern den roten Hahn aufs Dach, wird aber dabei erwischt, verurteilt und als Brandstifterin lebendig verbrannt. Die erste, dritte und fünfte Geschichte ist von dem berühmten Jōruri-Dichter Chikamatsu, die vierte von Kaion dramatisiert worden¹⁾. Die dramatischen Bearbeitungen stehen sittlich und ästhetisch hoch über ihren novellistischen Originalen.

Das ungeheure Aufsehen, welches die schlüpfrigen Bücher Saikwakus machten, lenkte auch die Aufmerksamkeit der Obrigkeit auf seine Schreiberei, und es erging ein strenges Verbot seiner Kōshoku²⁾-Werke, welches jedoch bald dadurch umgangen wurde, daß man sie ohne den Zusatz Kōshoku im Titel wieder abdruckte. Und gleichsam zum Hohn veröffentlichte Saikwaku 1687 ein Danshoku Ōkagami, »Großer Spiegel der Männerliebe«, worin er die widernatürlichen Exzesse des Ritterstandes bloßstellte und die Chōnin gegen die Samurai in Schutz nahm. Saikwaku hat in den letzten sechs Jahren seines Lebens zwar noch eine stattliche Anzahl von Erzählungen geschrieben, doch gebührt ihnen neben den oben besprochenen kein Platz. Teils sind es Rittergeschichten, teils Geschichten aus dem bürgerlichen Leben mit didaktischer Tendenz, in denen er dem Bürgertum den praktischen Wert der Arbeitsamkeit, Sparsamkeit und Ehrlichkeit vorhält und vor allem zum Geldverdienen als dem

¹⁾ In den Dramen Uta Nembutsu (No. I), Mukashi-goyomi (No. III), Koman-Gengobei Satsuma-uta (No. V) und Yaoya O-Shichi Uta-saimon (No. IV).

²⁾ Geschlechtsliebe, Unzucht.

höchsten Ziel aller Tätigkeit aufmuntert. »Das Wort der Wohlhabenden schlägt sogleich durch, auch wenn es der Gerechtigkeit widerstrebt; aber das Wort des Armen nimmt man immer übel, auch wenn es der Welt nützt. Ohne Gold und Silber lebt man umsonst auf der Erde.« Man sieht, daß der moralisierende Schulmeister Saikwaku ebenso wenig Idealismus und wahre Ethik im Leibe hat wie der lüsterne Novellist.

Von den novellenschreibenden Zeitgenossen Saikwakus haben sich nur wenige hervorgetan. Zunächst seien die Namen zweier Osaka-Leute, Nishiki Bunryū und Nishizawa Ippū (gest. 1731), genannt. Ihre Erzählungen haben eine strenger durchgeführte, einheitliche Handlung als diejenigen Saikwakus, stehen ihnen aber stilistisch weit nach. 1705 veröffentlichte Bunryū die Geschichte eines reichen Kaufmanns, Yodoya Tatsugorō, unter dem Titel *Karanashi Ō'mon Yashiki*, und 1711 das sehr bekannt gewordene *Kumagai Onna Amigasa* »Kumagai und die Frauen im geflochtenen Binsenhut« (Tracht der Komusō), eine berühmte historische Vendetta behandelnd, welche im Jahre 1707 von zwei Schwestern in Kyōto ausgeführt wurde. Er und der Buchhändler Ippū (Shōhonya Kuyemon) schrieben auch monodische Dramen, Jōruri. Ippūs *Hōjō Jirai* (*Jirai* = Tokiyori, der fünfte Shikken von Kamakura, der ganz Japan als pilgernder Bonze durchreist haben soll, um die Lage des Volkes kennen zu lernen, ehe er Shikken wurde) hatte einen beispiellosen Erfolg: es wurde zwei Jahre hindurch Tag für Tag im Takemoto-Theater aufgeführt.

Die eigentlichen Erben Saikwakus als realistische Novellisten sind die beiden Kyōtoner Andō Jishō und Ejima Kiseki.

Jishō (d. i. Selbstverlacher, sein litt. Pseudonym; 1666—1747) war der Inhaber einer der drei angesehensten Buchhandlungen für populäre Litteratur in Kyōto, des Hachimonjiya-Verlages; Kiseki (Pseudonym von Ejima Ichiroemon, 1667—1736) der verbummelte und verarmte Sohn einer ehemals wohlhabenden Kaufmannsfamilie, Fabrikanten von Daibutsu-mochi. Als es Kiseki schlecht ging und er den Jishō kennen gelernt hatte, unternahm er es, aus den während seines liederlichen Lebenswandels gesammelten Erfahrungen Kapital zu schlagen, und schrieb in Nachahmung Saikwakus realistische Novellen, die er im Hachimonjiya-Verlage unter Jishōs Namen erscheinen liefs. Jishō er-

langte durch diese und ähnliche, gleich zu besprechende Publikationen, welche sich als sogenannte Hachimonjiya-mono größter Beliebtheit erfreuten, einen namhaften Ruf als Schriftsteller, obwohl er von all dem, was unter seinem Namen erschien, kaum irgend etwas selbst geschrieben haben wird. Er hatte immer einige arme, hungrige Skribenten zur Hand, die für ein geringes ihr litterarisches Talent ihm zur Verfügung stellten.

Der Hachimonjiya-Verlag verlegte zwei illustrierte Spezialitäten, realistische Novellen (Ukiyo-zōshi) und Yakusha-Hyōbanki, »Berichte über den Ruf der Schauspieler«, die in den Jahren zwischen 1699 und 1714 wohl alle oder größtenteils aus Kisekis Feder stammten. Das erste Ukiyo-zōshi des Verlags, das Keisei¹⁾ Iro zamisen, »Dirnen-Liebes-Gitarre«, ist noch nichts anderes als ein Namensverzeichnis der Lustdirnen in den verschiedenen Provinzen mit allerlei pikanten Anekdoten über sie. Nach und nach wurden daraus wirkliche Erzählungen, deren Stoffe meist dem Freudenviertel entnommen waren. Es erschienen weiter das Fūryū Kyoku-zamisen, »Hübsche Gitarren-Virtuosinnen«, Keisei Denjū-Kamiko, »Das papierne Kleid der Kurtisane«, Yarō Naishō-Kagami, »Einblick in die Geheimnisse der Yarō«²⁾, Keisei Kintanki, »Bei Dirnen ist Ungeduld verboten«, Otogi-Soga, »Kurzweilige Soga-Geschichte«, usw. Die Yakusha-Hyōbanki berichteten über die zur Zeit auftretenden Schauspieler und gaben ausführliche Besprechungen ihrer Kunstfertigkeit. Das erste erschien 1699 unter dem Titel Yakusha Kuchi-zamisen in drei illustrierten Bändchen, je ein Band für die drei Großstädte Kyōto, Ōsaka und Yedo, in Katechismusform. Jedes Jahr wurde ein neues Hyōbanki herausgegeben, und zwar ursprünglich zur Zeit des sog. Kaomise-Kyōgen, d. h. des Schauspiels, in dem die Schauspieler in dem betreffenden Jahre zum ersten Male die Bühne betraten, wörtlich »ihr Gesicht zeigten«. Später erschien es sogar jährlich dreimal, aber nach dem Tode Kisekis, der stets eine reizvolle Vorrede mitgegeben hatte, wurde es wieder auf ein Heft im Jahre be-

¹⁾ Keisei, »Dirne«, bedeutet eigentlich »ein Schloß zu Fall bringen«, und der Ausdruck stammt aus der chinesischen Redensart: Im Norden ist eine Schöne; wenn sie einmal lächelt, stürzt sie das Schloß; wenn sie zweimal lächelt, stürzt sie das Land.

²⁾ Yarō hießen die der Sodomie dienenden Jünglinge.

schränkt. Die Hyōbanki wurden so populär und brachten so hübsche Summen ein, daß mehrmals andere Verleger in Wettbewerb zu treten versuchten. Sie hatten aber damit keinen Erfolg: die Hyōbanki waren gleichsam ein Monopol des Hachimonjiya, und das Publikum blieb diesem treu. Nach der Veröffentlichung des Keisei Kintanki (1711), welches Kiseki für Jishō geschrieben hatte, kam es zwischen den beiden bisher befreundeten Männern zu Mißshelligkeiten, die Anfang 1714 zu offenem Bruch und zu litterarischer Fehde führten. Kiseki war offenbar mit seinem Anteil am pekuniären Gewinne unzufrieden und gründete deshalb die Verlagshandlung Ejima-ya, durch die er nunmehr seine Schriften unter seinem eigenen Namen vertrieb. Januar 1714 gab er das Hyōbanki Yakusha Nakiki-kō heraus und setzte in der Vorrede sein bisheriges Verhältnis zur Hachimonjiya-Firma auseinander. Er erklärt sich als Autor der unter Jishōs Namen erschienenen Ukiyo-zōshi und Hyōbanki, weist darauf hin, daß er früher auch für eine andere Handlung Hyōbanki geschrieben, in den letzten Jahren aber nur für Hachimonjiya gearbeitet habe, da er nicht zwei Verleger zugleich befriedigen konnte. Er beschuldigt Jishō, dem er durch seine Schriften reichen Verdienst eingebracht habe, des Undanks und falscher Gesinnung. Jishō entgegnete heftig in dem bald darauf veröffentlichten Yakusha Iro-keizu, und es entspann sich nun ein regelrechter Wettlauf zwischen beiden. Jishō hatte sich im Laufe der Zeit wohl einiges Geschick angeeignet und schrieb nun selber, in der Hauptsache liefs er aber andere für sich arbeiten. Daß Kiseki mit seinen Behauptungen jedenfalls recht hatte, beweist die augenfällige Inferiorität der nunmehrigen Veröffentlichungen Jishōs. Der litterarische Ruf seiner Firma war aber so fest begründet, daß ihm trotzdem der grössere Teil des Publikums günstig blieb. Beide Gegner empfanden gleicherweise den Nachteil des ständigen Zwistes und schlossen nach fast sechsjähriger Fehde Frieden. Im Januar 1719 gaben sie gesamt das Yakusha Kinkeshō heraus und veröffentlichten in der Folgezeit ihre Werke unter beider Namen. Der Streit hatte insofern eine gute Seite, als er Kiseki bewog, nach seiner Trennung von Jishō auch etwas Neues aufs Tapet zu bringen. Er verfaßte eine Anzahl Katagi-mono, d. h. »Charakter-schilderungen«, wie Seken Musuko Katagi, »Typen junger

Leute« (1715) und Seken Musume Katagi, »Typen junger Mädchen«, worin er häufig sich wiederholende Typen der bürgerlichen Gesellschaft als Helden amüsanter Geschichtchen zur Darstellung brachte. So präsentiert er uns in den Mädchentypen unter anderen: das Mädchen mit reicher Mitgift, das ihren Gatten unter den Pantoffel bringt; das allbekannte verzogene Mädchen; das Mädchen, welches die Dichtung liebt, aber nicht bis zu hundert Hellern zählen kann (der unpraktische Blaustrumpf); die Samurai-Tochter, welche Hausfrau wird und das Geld, noch mehr aber das Leben, nicht achtet; das leichtsinnige Frauenzimmer, das die Kleiderkommode nicht aufzuziehen braucht (weil nämlich nichts darin ist und alles ins Pfandhaus wanderte); das Mädchen mit dem weissen Gebiss, ein fürchterlich eifersüchtiges Ding. Diese Gattung von Schriften, die keinen geringen sittengeschichtlichen Wert haben, wurde nach der Versöhnung im gemeinsamen Verlag fortgesetzt, und es erschienen weiter Ukiyo Oyaji Katagi, »Typen von Vätern«, und Seken Tedai Katagi, »Typen von Handlungsdienern« (1730). Ebenso gaben beide gemeinsam sogenannte Denki-mono heraus, d. h. Geschichten von Unruhen in den Daimyō-Familien, Kampferzählungen, Vendetten und dergleichen, z. B. Fūryū Gumpai Uchiwa, die Geschichte der Familien Miura und Odawara Hōjō, und Saikai Suzuri, Geschichten aus den Gempei-Kämpfen. Das war eine angenehme Abwechslung für die Leser, die sich an den Dirnengeschichten etwas übersättigt hatten.

Kisekis Stoffgebiet in der Novelle ist bedeutend weiter als dasjenige Saikwakus, aber seine Darstellungskunst steht nicht auf gleicher Höhe. Er besitzt weder die Grazie noch den Witz Saikwakus. Seine historischen Erzählungen gar sind monoton und uninteressant. Nach seinem Tode 1736 schrieb besonders Tada Nanrei, auch Shūsai genannt, für den Hachimonjiya-Verlag. Nanrei (1698—1750) hatte in Kyōto Altertumswissenschaft studiert und war ein wissensreicher, in vielerlei Künsten bewandeter Mann, aber ein unehrlicher und mißgünstiger Charakter, der sich nicht schämte, wiederholt litterarischen Diebstahl zu begehen. Er verfälschte für Hachimonjiya unter anderem die Erzählungen Buyū-futatsu-domoe, »Kriegerische Tapferkeit des Inhabers des Doppel-Tomoe-Wappens«, d. i. Yuranosukes, des Führers der 47 Ritter von Akao, Kamakura-shogei-

sode - nikki, »Taschen-Tagebuch über allerlei Künste der Kamakura-Zeit«, eine Sammlung von Geschichten, die von den Feudalfürsten vor Yoritomo erzählt werden, und ein Seken Haha-oya Katagi, »Müttertypen«. Nach Jishōs und Nanreis Ableben setzt des ersteren Sohn Kishō¹⁾, dann sein Enkel Zuishō als Schriftsteller die alte Tradition fort, aber mit ebenso wenig Talent wie Erfolg. Unter Jishōs Urenkel, der nach Ōsaka übersiedelte, hörte die Herausgabe von Ukiyo-zōshi ganz auf, und nur die Hyōbanki wurden wie ehemals fortgeführt. Mit der nächsten Generation ging die Firma ganz bankrott. Ein Diener des Hauses, Usaku, ein ungebildeter, aber nicht talentloser Mensch, gründete darauf eine neue Buchhandlung, Izumi-ya, und verlegte noch bis in die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts Hachimonjiya-mono und Hyōbanki.

Mit dem Jahre 1750 dürfen wir die Blüteperiode der realistischen Novellen in Kyōto und Ōsaka als erloschen betrachten. Aber wenig denn ein Jahrzehnt später tauchten sie wieder mit neuer Stärke in Yedo, welches seit dieser Zeit in den litterarischen Vordergrund trat, auf, und zwar unter dem Namen Share-bon, »Bücher des Raffinements« oder, wegen ihres kleinen Formats, Ko-bon, »Kleinbücher«. Sie bildeten Bändchen von 30 bis höchstens 40 Blättern und waren nichts weiter als Geschichten von Liebesaffären meist aus dem berühmtesten Stadtviertel Yedos, dem Yoshiwara, niedrig, zofenhaft, poesielos, noch unter dem Niveau der Saikwaku und Genossen. Als erstes Sharebon gilt Tada no Oyaji's (d. i. Tadayama Rihei) Yūshi Hōgen, »Lockere Wüstlingsreden« (Schilderung des Bordelllebens), gegen 1765 gedruckt; doch fanden sie erst nach dem Erscheinen von Tanishi Kingyos Keiseikai Tora no Maki, »Schlüssel zu den Geheimnissen des Dirnenkaufs« (1778) allgemeinen Anklang. Seitdem wurde der Büchermarkt von Yedo mit dieser Schmutzlitteratur förmlich überschwemmt. Hōrai Sanjin, ein Samūrai des Takasaki Klans, der zwischen 1770 und 1780 Sharebon, später Kusazōshi schrieb und 1789 auf Befehl seines Lehnsherrn das Schriftstellern aufgeben mußte; der Kyōka-Dichter Shoku-

¹⁾ Im Todesjahr seines Vaters, 1747, gab er das mit dem Vater gemeinsam verfaßte Jishō Tanoshimi Nikki, »Jishōs Tagebuch der Lust und Freude«, heraus.

sanjin; der Leibarzt Bانشōtei (1754—1808), Verfasser des humoristischen Inaka Shibai; der ehemalige Samurai und spätere Bordellwirt Tōrai Sanwa (gest. gegen 1810), und Umehori Kokuga (1750—1821), ein Vasall des Fürsten von Kurume, Verfasser von Keiseikai Futa-suji-michi, »Zwei Wege des Dirnenkaufs«, waren bekannte Vertreter der Richtung. Selbst ein so begabter Schriftsteller wie Santō Kyōden (1761—1816), der freilich ein ausschweifendes Jugendleben führte und sich sowohl seine erste wie seine zweite Frau aus dem Yoshiwara holte — beide erwiesen sich übrigens als musterhafte Hausfrauen —, machte in seiner ersten Schaffensperiode (1781—1791) die liederliche Mode mit. Kaum 19jährig, veröffentlichte er eine von ihm selbst illustrierte Kurtisanengeschichte mit dem bezeichnenden Titel Gozonji no Shōbai-mono, »Euch wohlbekannte Handelsartikel«, die solchen Erfolg hatte, daß er ihr in den nächsten zehn Jahren noch etwa andert-halb Dutzend ähnliche Erzählungen folgen liefs. Als der Kanzler Shirakawa Rakuō 1790 durch ein strenges Verbot aller unzüchtigen Litteratur und der obszönen Beschreibungen des Bordelllebens dem Unwesen entgegentrat, fand sein schlauer Verleger Tsutaya Jūsaburō den Ausweg, weitere Zotenbücher Kyōdens, nämlich das Shikake-bunko, »Schlingen der Liebe«, Shōgi Kinu-burui, »Dirnen von extrafeiner Sorte«, und Nishiki no Ura, »Brokat-futter«, als Kyōkun-dokuhon, d. i. als didaktische Lesebücher, unters Publikum zu bringen! Die Bücher erregten großes Aufsehen und fanden reißenden Absatz; der Verfasser erhielt sogar zum ersten Male vom Verleger ein Honorar in klingender Münze ausbezahlt¹⁾; aber die Obrigkeit liefs sich auf die Dauer nicht auf so verwegene Art dúpieren und nahm beide, Verfasser und Verleger, in harte Strafe (1791). Seitdem schlug Kyōden andere Bahnen ein — zum Glück für ihn als Schriftsteller und Mensch.

Das gute Geschäft, welches die Buchhändler, zumal die Leihbibliotheken, mit den billig herzustellenden kleinen Heften (im Durchschnitt 30 bis 40 Blätter, vorn ein Bildchen) machten, verlockte indessen immer wieder zu Übertretungen des Gesetzes.

¹⁾ Bis dahin soll ein Honorieren der Verfasser durch die Verleger nicht üblich gewesen sein. Das Novellenschreiben wurde noch nicht als Lebensberuf aufgefaßt, und der Novellist mußte sich natürlich seinen Unterhalt auf andere Weise verdienen.

Eine vom Bakufu 1797 eingeleitete Untersuchung ergab, daß inzwischen wieder 42 neue Sharebon erschienen waren, von dem Weitervertrieb älterer Büchlein ganz abgesehen. Die beiden schuldigen Verleger wurden bestraft, der eine mit Konfiskation seines Eigentums, der andere mit Verbannung; alle Leihbibliothekshändler mußten Geldstrafen bezahlen; die aufgefundenen Drucke wurden vernichtet. Der hinfort äußerst streng gehandhabten Zensur gelang es in der Tat, für längere Jahre die Verbreitung unzüchtiger Erzählungen fast ganz zu vereiteln, was die Folge hatte, daß die Schriftstellerei von der sittenschildernden Zeitnovelle auf andere Gebiete der Belletristik abgedrängt wurde. Das nächste Vierteljahrhundert gehörte in der Hauptsache der historischen und der historisch-romantischen Novelle, neben der auch als neues Genre der humoristische Roman zur Geltung kam (vgl. Kap. 32 und 33). Der neugeborene Kyōden, der Sitten-eiferer Bakin und die Humoristen Samba und Ikku standen im Zeichen dieser Zeit. Mit den Humoristen gelangen wir freilich wieder allgemach auf die abschüssige Bahn, und besonders das Hauptwerk des letztgenannten Dichters gibt in obszönen Schilderungen dem saftigsten Sharebon nicht viel nach. Das Mittagsschläfchen, welches die Sittenpolizei nach über zwei Jahrzehnten der Anstrengung zu halten schien, wurde von den Autoren sofort wieder ausgenutzt. Denn so sehr auch die phantastische Romantik eines Bakin die Gemüter gefangen genommen hatte, den Geschmack des Publikums konnte sie allein doch nicht auf die Dauer befriedigen. Man wollte auch von der Gegenwart, vom Leben, wie es ist, wie es sich alltäglich vor den Augen abrollt, wieder etwas hören; man wollte neben der Romantik auch die Realistik wieder in ihr Recht eingesetzt wissen. Diesem natürlichen Bedürfnis kam ein Teil der Schriftsteller mit Erzählungen entgegen, welche in Stoffwahl, Sprache und Geist den ehemaligen Sharebon glichen wie ein Ei dem andern. Allerdings wie das Ei eines Straußen dem einer Taube. Durch die inzwischen erschienenen großen Romane Kyōdens und Bakins mit ihrem verwickelten Aufbau und dem Reichtum eingewobener Episoden war das Publikum anspruchsvoller geworden, und die Autoren der realistischen Novelle fühlten sehr wohl, daß sie jetzt umfangreichere Werke bieten mußten, wenn sie mit der Kyōden-Bakinschen Schule wetteifern wollten. So wuchsen sich denn die

Sharebon unter Aufnahme von viel sentimentalem Beiwerk zum richtigen Sittenroman aus oder, wenn man den Hauptgegenstand der Darstellung kennzeichnen will, zum Liebesroman. Die Liebe ist der Mittelpunkt und das A und Z dieser Romane, denen man den Gattungsnamen *Ninjō-bon*, d. i. Schilderungen des Menschenherzens, gab. Ein schöner Name, dem aber nicht allzuviel Schönes und Edles aus dem Menschenherzen entsprach. Denn wenn auch Liebestreue und Aufopferung hier und da nicht fehlen, so ist es im Durchschnitt doch nicht die Minne, die wir kosten, die erhebende, reine Liebe, die wohl zu mächtig verzehrender und alle Dämme wegreisender Leidenschaft anwachsen kann, und der man vieles, wenn nicht alles verzeiht, sondern die nackte Sinnlichkeit und Fleischeslust ohne allen idealen Schwung. Die Helden sind gewöhnlich verbummelte Kaufmannssöhne und Wüstlinge, die Heldinnen meist ungebildete Geisha und Lustdirnen. Die bürgerliche Gesellschaft war eben sittlich so tief verkommen, daß eine realistische Darstellung des Lebens von der anständigen Seite überhaupt nicht mehr denkbar schien. Eine reinere Sphäre vermochte die japanische Novellistik der Tokugawa-Zeit immer nur da zu ersteigen, wo sie sich, wie in Bakins Romanen, einer lebensunwahren Romantik in die Arme warf.

Den Übergang von den kleinen Sharebon zu den größeren Liebesromanen bildeten ein paar Erzählungen des Humoristen Shikitei Samba, nämlich das 1798 erschienene *Tatsumi Fugen*, »Gespräche über die Weiber im Südosten« (d. i. im Bordellviertel Fukagawa, in der Südostecke von Yedo) und die Fortsetzung dazu, das *Sendō Shinwa*, »Intime Gespräche eines Bootsmanns«. Aber erst zwei Jahrzehnte später, nachdem inzwischen, wie schon erwähnt, die didaktischen historisch-romantischen Geschichten Kyōdens und Bakins das Feld ganz beherrscht hatten, fand die realistische Novelle in Tōri Sanjin (1786—1859) wieder einen namhaften Vertreter. Seine Liebesgeschichte *Magaki no Hana Keisei Kimotsubushi*, »Der Schreck der Kurtisane«, wurde mit großem Beifall aufgenommen und erweckte viele Nacheiferer, unter denen der einäugige Buchhändler Echizenya Chōjirō mit dem litterarischen Pseudonym Tamenaga Shunsui (1789—1842) der berühmteste wurde und sich zum Hauptrepräsentanten der *Ninjōbon*-Litteratur aufschwang.

Ehe Shunsui auf das Schreiben von Liebesromanen ver-

fiel, hatte er sich mit glänzendem Mißerfolg in mehreren anderen Richtungen versucht: als Geschichtenerzähler, den niemand anhören mochte; als Vendettenschreiber à la Somabito, wobei er sich von dessen Tochter das Recht erkaufte, den Namen Somabito II. führen zu dürfen. Er war im Grunde ein ungebildeter Mann von engem Horizont und niedriger Gesinnung, der seine schöne Tochter einem vornehmen Manne als Konkubine auslieferte und sich nur in der gesellschaftlichen Sphäre von professionellen Spasmachern (Taikomochi), Geisha und dergleichen bewegte. In diesen Kreisen und im Treiben des niederen Volkes kannte er sich aber gründlich aus, und für die tausend Beziehungen der beiden Geschlechter zueinander hatte er ein scharf beobachtendes Auge. All dies sein Wissen gestaltete er zu eigenartigen Bildern des Volkslebens, mit denen er beim gewöhnlichen Lesepublikum reichen Beifall erntete. Seine besten Erzählungen, der Roman *Shunshoku Ume-goyomi*, »Frühlingszauber verkündender Pflaumen-Kalender« (1832), und dessen Fortsetzung *Shunshoku Tatsumi no Sono*, »Ein Garten von Tatsumi (Stadtviertel Fukagawa) in der Frühlingspracht« (1833) wurden Lieblingsbücher der Zeit. Sie sind beide sehr spannend geschrieben; besonders das *Ume-goyomi*, die Geschichte des jungen Enjirō und seiner Liebesaffären mit zwei Geishas, ist in der Umgangssprache vortrefflich dialogisiert. Inhaltlich sind sie aber von einer trostlosen sittlichen Fäule, ohne jeden edleren Gehalt als Gegengewicht gegen das zotenhafte Element. Die Lektüre solcher Schriften mußte verderblich wirken, wo ohnehin in der bürgerlichen Gesellschaft ein so großer Mangel an moralischem Feingefühl herrschte. So dürfen wir uns nicht wundern, daß zur Zeit, da Mizuno Echizen no Kami Tadakuni eine durchgreifende Reform der öffentlichen Moral versuchte, die Obrigkeit Shunsui als gefährlichsten Sittenverderber in seinem Hause in Handschellen legen ließ. Seine Bücher und die Druckblöcke dazu wurden verbrannt; den Verlegern wurde der eingeheimste Profit abgenommen und obendrein eine Geldstrafe auferlegt; sogar sieben bürgerliche Zensoren erhielten wegen Mangel an Achtsamkeit Strafen zudiktiert. Shunsui wurde ganz verschüchtert, ergab sich dem Trunke und starb kurze Zeit danach, noch während des Arrestes, im selben Jahre 1842.

Fast noch berühmter als die beiden genannten Liebesromane

wurde Shunsuis halb auf historischem Quellenmaterial beruhende, halb frei erfundene Bearbeitung der Geschichte der 47 Rōnin von Akao. Wir können dem Werk, das den Titel *Iroha Bunko*, »Magazin der 47«, führt¹⁾, wenig Bewunderung zollen, da es für einen Roman eine zu große Fülle ganz unnützer und langweiliger Kleinigkeiten mit pedantischer Breitspurigkeit vorbringt, für eine auf Glauben Anspruch erhebende Historie aber zuviel erfundenes Material unterschiebt. Shunsui hätte nicht versuchen sollen, zwei verschiedenen Herren zu dienen. Wahrscheinlich hat er hinter dem als gelehrt geltenden Bakin, auf dessen Ruhm er sehr eiferstüchtig war, nicht zurückstehen wollen. Der umfangreiche Roman, dessen erster Teil 1836 erschien, ist trotz seiner 54 Hefte nicht vollendet.

Andere seinerzeit vielgelesene Liebesromane waren das *Imosedor*i, »Die Gatten-Vögel«, von Shunsuis Schüler Tamenaga Shunga; das *Musume Setsuyō*, »Schatzkästlein für Mädchen« (1831) und *Musume Taiheiki* (1837) von Kyokusanjin (Sammonsha Jiraku, starb gegen 1837); das *Temari Sannin Musume*, »Drei ballspielende Mädchen«, und das *Kanjō Suetsumu-hana*, »Gemütliches Blumenpflücken« (1839; handelt von der Liebe eines jungen Kaufmannssohns zu einer Straßensängerin) von Shōtei Kinsui. Zur Jugendlektüre eignet sich keines von ihnen. Das »Schatzkästlein« ist das am wenigsten anstößige darunter. Es erzählt von zwei Adoptivgeschwistern, Kingoro und Okame, die sich lieben und sich heiraten wollen, aber getrennt werden, weil Kingoro höher hinaus soll. Okame will sich vor Kummer ertränken, wird jedoch von Räubern erhascht und in ein Bordell nach Kamakura verkauft. Dort findet Kingoro, der sich inzwischen, um seinen Kummer zu vergessen, von seinen Freunden in schlechte Gesellschaft führen ließ, die Geliebte wieder, die jetzt Kosan heißt. Er befreit sie aus den schimpflichen Banden und unterhält ein heimliches Verhältnis zu ihr. Kosan wird Mutter. Da erfährt Kingoros Vater von der Verbindung, begibt sich zu Kosan und stellt ihr vor, daß sie mit ihrer Liebe der glänzenden Karriere Kingoros im Wege stehe und dieser

¹⁾ *Iroha* steht hier symbolisch für 47, weil das *Iroha*-Syllabar 47 Silben enthält.

schon eine andere Frau habe. Das selbstlose Mädchen schneidet sich hierauf, um dem Geliebten nicht länger eine Fessel zu sein, die Kehle durch.

32. Die historisch-romantische Novellistik bis auf Bakin, 1700—1848.

In dem Maße, wie die naturalistische Sittenschilderung der Saikwaku, Kiseki und Jishō in Ōsaka und Kyōto die Erzählungslitteratur beherrscht hatte, konnte sie in Yedo das Monopol nicht erlangen, einmal, weil in der Residenzstadt der regierenden Shōgune die große Zahl der Krieger und Beamten mit ihren mannigfaltigen Beziehungen zum Bürgertum einigermaßen in die Wagschale fiel, und die auf Ordnung bedachte Obrigkeit wenigstens in ihrer nächsten Nähe die Augen offen hielt; dann, weil von den beiden einzigen bedeutenden Yedo-Autoren, die im Genre Saikwakus dichteten, der eine, Kyōden, bald auf anderes Gebiet abschwenkte, der andere, Shunsui, aber erst sehr spät, im zweiten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts, in Betracht kam; zuletzt aber, und dies ist wohl der Hauptgrund, weil die realistische Novelle hier das Feld mit anderen beliebten epischen Gattungen teilen mußte.

Seitdem die romantischen Historien der Kamakura- und Muromachi-Zeit das Publikum begeistert hatten, war die Lust an der epischen Darstellung der vergangenen geschichtlichen Ereignisse, der Landkriege wie der kleineren Fehden, nie ganz erloschen. Intrigen, Verschwörungen und Unruhen in den diversen Fürstenhäusern (sog. O-ie-sōdō, »Tumulte in vornehmen Häusern«), blutige Vendetten (Kataki-uchi), Abenteurer- und Heroengeschichten (musha-shugyō), die Lebensschicksale berühmter Männer, die Tätigkeit ausgezeichneten Administratoren und Richter bildeten die beliebtesten Themata der historischen Erzählungen, denen man wegen ihres Gehaltes an Tatsachen den Titel Jitsuroku-mono, »Authentica«, gab. Mit der geschichtlichen Wahrheit wurde es aber nicht allzu streng genommen, wie ich schon oben beim Taikōki Ose Hoans¹⁾ kurz bemerkte. Als

¹⁾ Verfasser des Taikōki-daizen, welches von Hideyoshi handelt; des Naniwa-senki-daizen über den Feldzug Ieyasus gegen Hideyori; des Hōjō-godai-seikōki, einer Geschichte des

litterarische Erzeugnisse nehmen die im ganzen schlicht und nüchtern geschriebenen und einander in Stoff, Plan und Stil allzu ähnlichen Jitsuroku-mono nur eine bescheidene Stelle ein. Die Verfasser, meistens öffentliche Historienerzähler (kōshakushi), nannten sich in der Regel nicht. Zu den namentlich bekannten gehören die Geschichtenerzähler Kanda Hakuryūshi (gegen 1725) und Baba Bunkō. Der letztere griff auch oft mit satirischem Spott die Parteilichkeit des Bakufu beim Schlichten der Unruhen in den Adelsfamilien an, was ihm seine Verhaftung zuzog. Da er sich in furchtloser Weise verteidigte und in seinen Angriffen auf die Mißverhältnisse nur noch heftiger wurde, wurde er am 15. Dezember 1758 durch die Straßen geschleift, enthauptet und sein Kopf überm Gefängnistor zu Asakusa ausgestellt.

Aus der großen Zahl der Jitsuroku-mono, von denen sich manche dauernder Beliebtheit erfreuten, sei hier nur das Ōoka Meiyo Seidan herausgehoben, eine umfangreiche Sammlung von 43 bemerkenswerten Rechtsfällen, einigermaßen unseren Detektivgeschichten vergleichbar, in denen der Richter Ōoka Tadasuke (gest. 1751), zubenannt Echizen no Kami, welcher unter dem Shōgun Yoshimune (reg. 1714—1745) Stadthauptmann von Yedo war, eine entscheidende Rolle spielt. Die erste und beste Erzählung der Sammlung beschreibt die abenteuerliche Laufbahn des jungen Bonzen Tenichibō, eines falschen Demetrius, der sich als einen Sohn des Shōguns Yoshimune ausgibt und beinahe reüssiert hätte, wenn der Scharfsinn Ōokas nicht auf die Spur seiner verbrecherischen Taten gekommen wäre und ihn im letzten Augenblick entlarvt hätte.

Die Geschichte des populären Volkshelden Hideyoshi, des Taikō-sama, wurde als besonders beliebter Stoff wiederholt bearbeitet. Ose Hoans 1625 erschienenes Taikōki und das Kawasumi Taikōki eines gewissen Takenaka hatten noch keinen Bilderschmuck, denn das Einfügen von Illustrationen in dergleichen Bücher begann erst in der Hōei-Ära (1704—1710) durch den Ukiyoe-Maler Kondō Kiyoharu. Diese Werke sind nur Skizzen im Vergleich zu der ausführlichen Geschichte Hideyoshis

Aufblühens der aus fünf Generationen bestehenden Odawara-Hōjō-Familie (in der Ashikaga-Periode von den Kamakura-Hōjō zu unterscheiden!).

von der Wiege bis zum Grabe, welche der Maler Okada Gyokusan in den neunziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts unter dem Titel *Ehon Taikōki*, »Illustrierte Geschichte des Taikō«, herausgab. Das Werk besteht aus 7 Teilen zu je 12 Heften, also im ganzen aus 84 Heften, und ist so reich illustriert, daß jedes zweite Blatt mit einem Bild geschmückt ist. Aus dieser Ausgabe nahmen viele Maler der Zeit die Vorwürfe zu ihren Buntdrucken (*nishiki-e*). Aber zwei dieser Bilder von Uta-marō, deren eines Katō Kiyomasa mit koreanischen Hofdamen, das andere Hideyoshi mit dem schönen Jüngling Ishida Mitsunari darstellte, wurden als sittenverderblich erklärt und verboten. Kurz darauf, im Mai 1804, wurde auf Befehl der Bakufu-Regierung, welche argwöhnte, daß durch die Geschichtserzählungen die Verdienste der Tokugawa beeinträchtigt werden könnten, das *Ehon Taikōki* unterdrückt, der Vorrat an Druckblöcken vernichtet und die Veröffentlichung aller Geschichten untersagt, in denen Namen oder Wappen von Angehörigen der Kriegerkaste, die nach dem Sturz der Ashikaga-Dynastie 1573 lebten und wirkten, vorkamen. Darstellungen wirklicher historischer Begebenheiten aus der modernen Zeit zirkulierten seitdem nur noch im Manuskript in den Leihbibliotheken; doch fand man auch den Ausweg, durch Verkleidung in antikes Gewand den Buchstaben des Gesetzes zu umgehen. So verlegte z. B. Shunsui im *Iroha Bunko* die Rachegeschichte der 47 Rōnin mit allseitig veränderten Namen in das vierzehnte Jahrhundert.

Nachdem schon die Muromachi-Zeit trotz der musenfeindlichen, unsicheren Lebensverhältnisse eine stattliche Reihe von Volksbüchern romantischen Charakters hervorgebracht hatte, allerhand frei erfundene oder an Mythen und Sagen anknüpfende Geschichtchen, Fabeln, Märchen, an denen sich auch das ungebildete Volk, die Frauen und Kinder ergötzen konnten, dürfen wir selbstverständlich eine ähnliche romantische Litteratur erst recht in der friedlichen Tokugawa-Periode erwarten. Ein Teil der Kanazōshi ist zu ihnen zu rechnen. Zu besonderer Blüte gelangte diese Erzählungslitteratur aber erst seit der Genroku-Ära, im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, als die sogenannten *Kusa-zōshi* aufgekommen waren. Dies waren mit schwarzen Holzschnitten illustrierte Hefte von fünf Blättern Umfang — oft bildeten zwei oder drei solche Heftchen eine Erzählung —, auf

jeder Seite ein Bild, der Text in Hiragana-Schrift auf dem von der Illustration freigelassenen Raum der Seite gedruckt, Zeichnung und Text in einen Holzstock geschnitten. Es waren also eigentlich kleine Bilderbücher mit Text. Je nach der Farbe des Umschlags, der gerade Mode war, nannte man sie erst Aka-hon, »Rotbücher« (zinnoberfarbig), dann Kuro-hon, »Schwarzbücher«, dann seit den sechziger Jahren Ao-hon, »Grünbücher« (hellgrüner Einband mit aufgeklebtem illustriertem Titelblatt in Torii-Manier¹⁾), dann Ki-byōshi, »Gelbbände«²⁾). Als man zuletzt bei dem zunehmenden Umfang der Publikationen dickere Hefte herstellte, z. B. aus viermal fünf Blättern im Inaka Genji, und mehrere Hefte zu einem Band zusammenfasste, sprach man von Gōkan-mono, »zusammengebundenen Stücken«. Unter dieser verwirrenden Fülle von Namen birgt sich zwar wesentlich dasselbe Ding, da die Namen aber verschiedenen Zeitläuften angehören, so markieren sie doch auch mehr oder weniger verschiedene Stufen der Entwicklung der Kusa-zōshi vom einfachen Kindermärchen bis zum Roman.

Über die etymologische Bedeutung des Namens Kusa-zōshi läßt sich streiten. Kein Geringerer als der Romancier Bakin tritt dafür ein, daß Kusa-zōshi eigentlich »Stinkhefte« bedeute, weil sie aus schlechtem Papier gemacht und mit schlechter Druckerschwärze bedruckt waren und im frischen Zustande übel rochen. Als sie später in besserer Qualität hergestellt wurden, habe man Kusa, »stinkend«, durch das Schriftzeichen für Kusa, »Gras, allerlei«, ersetzt. Eine andere Ansicht dagegen geht dahin, daß Kusa hier den Gegensatz zu etwas Ordentlichem, Gesetztem, Ernstem ausdrücke, wie in den Ausdrücken Kusa-shibai und Kusa-sumō³⁾; dann wäre Kusa-zōshi etwa im Sinn von

¹⁾ Nach dem Holzschnittmeister Torii Kiyonobu (1664—1729) benannt. Diese Schule stellte besonders Schauspielertypen und Theaterszenen dar.

²⁾ Der berühmte Utamaro (1756—1806) begann 1783 seine Laufbahn als Holzschnittmeister mit Illustrationen für solche Gelbbände. Die alten Schwarz-, Grün- und Gelbbücher in meinem Besitz haben alle auf der Vorderseite ein kleines aufgeklebtes, bunt illustriertes Titelblatt. Auch diese bestanden aus fünfblättrigen Heften. Ein Schwarzbuch kostete 5 Mon, ein Gelbbuch das Doppelheft 16 Mon, das dreifache Heft 24 Mon.

³⁾ Von Shibai, »Theater«, Sumō, »Ringkampf«.

»Allerlei-Buch, Ergözungsbuch« zu nehmen. Bilder und Text stehen darin im allerengsten Zusammenhang, und die Verfasser waren oft Schriftsteller und Maler zugleich. Berühmte Beispiele dieser jetzt ungewöhnlichen Kombination sind Koikawa Harumachi (1744—1789), Santō Kyōden, Jippensha Ikku und Katsushika Hokusai (1760—1849), der in Europa so hoch geschätzte Ukiyoe-Maler.

Die älteren Verfasser dieser anfänglich nur aus wenigen Blättchen bestehenden und zur Jugendlektüre bestimmten Unterhaltungsschriften schrieben anonym; nur die Namen der Illustratoren wurden angegeben. Wir kennen aber als einen der erfolgreichsten Akahon-Autoren den in den Jahren 1720 bis 1760 als Schriftsteller und Maler zugleich tätigen Kondō Kiyoharu, von dem wir unter anderem ein Kimpira-bon haben. Der erste, der seinen Namen zeichnete, war ein gewisser Kwansuidō Jōa, der Verfasser des Ehon-Hōrai-Waraba-Asobi, »Knaben-Wanderungen auf der Insel der Glückseligkeit, illustriert«, der zwischen 1750 und 1770 schrieb. Von Stoffen, auf die wir bereits an anderen Orten hinwiesen, finden wir unter den Rotbüchern und ihren Nachfolgern das Hachi-Katsugi Sōshi, allerhand Yoshitsune-Sagen wie das Eboshi-ori, »Der Eboshi-Macher«¹⁾, und die Heldentaten des Benkei. Ferner treffen wir allbekannte Kindermärchen wie Momotarō, »Pfirsching«; Saru Kani Kassen, »der Affen-Krabben-Krieg«; die Abenteuer des Fürstensohns und Räuberhauptmanns Jiraiya mit seinem Froschzauber; den Krieger Asaina auf der Teufelsinsel; Kimpira, der Sohn des starken Sakata no Kintoki, der tausend Teufel abschlachtet und Theseus gleich die Welt überall von schlechten Subjekten reinigt; Hana-saka-jiji, den Alten, der verdorrte Bäume wieder zum Blühen brachte; den durch Versengen bestraften bösen Dachs (Kachi-kachi-yama) und vieles andere, das seitdem zum Hausschatz der Kinderstube geworden ist. Etwas später kamen auch Liebesgeschichten und Erzählungen von Vendetten, Zweikämpfen und dergleichen hinzu. Allmählich hörten die Kusazōshi auf, bloße Geschichtchen für die

¹⁾ Beim Übergang ins Mannesalter bekam der Jüngling die Eboshi-Mütze. Yoshitsune erhielt sie auf der Fahrt nach Norden bei einem Mützenmacher.

Jugend zu sein. Die Gelbbände waren sogar nur für Erwachsene berechnet und zogen nicht nur komische Elemente mit reichster Verwendung von Wortspielen in ihren Bereich, sondern ergingen sich auch mit satirischem Spott gegen die Zeitverhältnisse. So schrieb Meiseidō Kisanji (1735—1813) mehrere Satiren gegen die durch den langen Frieden verwöhnten und verweichlichten Fürsten und Ritter, z. B. das Bumbu Nidō Mangoku-dōshi, »Spreu- und Weizensonderung unter Kriegern und Gelehrten«; der gegen 1810 verstorbene naturalistische Novellist Tōrai Sanwa eine sarkastische Lobeshymne auf den politischen Reformator Shirakawa Rakuō unter dem Titel Tenka Ichimen Kagami Ume-bachi, »das Pflaumenwappen (d. h. das Familienwappen Sugawara Michizanes, von welchem Rakuō abstammte; es liegt darin also eine Anspielung auf Rakuō selber) als Spiegel der ganzen Welt«; Kyōden eine Karikatur der Sparsamkeitsmafsregeln desselben Ministers; der witzige Nōkyōgen-Spieler Shiba Zenkō (Yamamoto Tōjurō, gest. 1793) machte sogar religiöse Feiern und Feste zur Zielscheibe seines Spottes. Wenn diese kleinen Schriften auch litterarisch keinen grofsen Wert haben, so sind sie doch als witzige Spiegelbilder ihrer Zeit von Interesse. Die Regierung sah dem Spafs und der sittenverderbenden Schmutzschreiberei nicht lange zu. Das im vorigen Kapitel schon erwähnte Verbot vom Jahre 1791 und die darauf folgende exemplarische Züchtigung Kyōdens und Konsorten machte die Schriftsteller vorsichtiger und lenkte sie von der Schilderung der zeitgenössischen Sitten ab. Sie begannen einen ehrbaren, lehrhaften Ton anzuschlagen, und die Kusazōshi wurden für einige Zeit wieder Jugendschriften. Kyōden leitete den Reigen mit seinem Shingaku Hayazomegusa, »Schnellwirkender Färbstoff zur Herzensschulung«, ein. Weiter kamen besonders Gespensterzählungen und Rachegeschichten in die Mode, an deren Abfassung auch Kyōden und Bakin sich beteiligten. Man behauptet, dafs im Jahre 1804 zwei Drittel, 1806 sogar die Gesamtheit der Unterhaltungslitteratur aus Rachegeschichten bestanden habe. Bekannte Werke dieser letzteren Gattung sind Somabitos Adauchi Gijo no Hanabusa, »Die Rache einer muster-gültigen treuen Frau«, und Shikitei Sambas Raitarō Gōaku Monogatari, »Die Schurkereien des Raitarō« (1806). Von letzterem, das aus zwei Bänden von je fünf »zusammengebundenen

Heften« bestand, kommt der Name Gōkan-mono her, welcher auf die ganze, meist längst bekannte Stoffe in monotoner Weise immer wiederholende Sippe ausgedehnt wurde.

Als hervorragendster Verfasser von Gōkan-mono, der sich zu romanhafter Breite auswachsenden leichten Unterhaltungsschriften, gilt Ryūtei Tanehiko (1783—1842), ein Vasall (Hatamoto) des Tokugawa-Hofes, der eigentlich Takaya Hikoshirō hieß. Er war ein vielseitig begabter und gelehrter Mann, schrieb mehrere historisch und litterarhistorisch brauchbare Sammelwerke, wie das Kwankon Shiryō, »Blätter antiquarischen Inhalts« (2 Bde., 1826), und Yōsha-bako, »Kasten für alles«, war als Kyōka- und Haikai-Dichter nicht gering zu schätzen, verstand sich auf die Malerei, mit der er sich in jüngeren Jahren ex professo beschäftigt hatte, und soll auch in schauspielerischer Mimik recht geschickt gewesen sein: ein Typus der ihrem ursprünglichen Beruf und der straffen militärischen Zucht mehr und mehr entfremdeten Samurai des Yedo-Shogunats gegen Ausgang der Tokugawa-Periode. Im Anfang verfaßte er einige Gelbbände, dann romantisch-historische Novellen, z. B. die Rittergeschichten Asama-gatake Omokage Zōshi (1808) mit der Fortsetzung Ōshū Shūjaki Monogatari, »Die hartnäckige Liebe der Dirne Ōkū« (1812), beide stofflich aus einem älteren Jōruri-Drama geschöpft, und Moji-tesuri Mukashi-ningyō, »Altertümliches Puppenspiel hinterm Flor-Geländer« (1812); ferner den sentimentalen Liebesroman En-musubi Gekka no Kiku, »Die Liebesvermittlung durch eine Asterblume«.

Auch auf quasi-dramatischem Gebiete versuchte er sich, nämlich in Erzählungen mit gänzlich vorwaltendem, in gesprochener Sprache abgefaßtem Dialoge, die man wegen ihrer Ähnlichkeit mit dem Bühnendrama Shōhon-jitate, »Bühnendramen-Artiges«, nannte. Selbst die Illustrationen darin hatten das Aussehen, als seien sie nach Theateraufführungen gezeichnet; die handelnden Personen trugen im Bilde die Maske bekannter Schauspieler der Zeit. Wenn die Shōhon-jitate auch Tanehikos Spezialität waren und nach seinem Tode solche Bücher nicht mehr herauskamen, so waren sie doch nicht ganz seine Erfindung. Schon zu Kyōdens Oroku-gushi Kiso Adachi, einer 1807 erschienenen Rache-geschichte, hatte der Maler Toyokuni die Personen in zeitgenössischen Schauspielerporträts dargestellt, und Tanehiko hatte

diese Manier offenbar übernommen. Er hat acht Shōhon-jitate geschrieben, meist einbändige Bücher von je sechs Heften, darunter Bearbeitungen der volkstümlichen Geschichten von Osome und Hisamatsu (vgl. Bakins Shōsen Jōshi) und Izaemon und die Kurtisane Yūgiri.

Seine Eigenart zeigte sich am deutlichsten in seinen Gōkan-mono, von denen das Nise-Murasaki Inaka-Genji, »Eine Pseudo-Murasaki und ein ländlicher Genji«, das bei weitem beste und berühmteste ist und sich noch heute einer gewissen Popularität erfreut. Es ist, wie der Titel besagt, eine Nachbildung des klassischen Genji [Monogatari, wobei an Stelle des Kaiserhofes der Hof der Shōgune gesetzt wurde. Schon vor Tanehiko gab es viele Nachbildungen dieses alten Romans, z. B. Fūryū Genji, Wakakusa Genji, Hinazuru Genji, Kōhaku Genji usw.; doch wurden sie alle vom Inaka Genji überflügelt. Die Handlung ist in die Muromachi-Zeit verlegt, schildert uns das üppige Leben der Shōgune jener Zeit und führt uns, wie das Vorbild, hauptsächlich eine Reihe von Liebesabenteuern vor. Einige gut durchgeführte Frauencharaktere zeugen von nicht gemeiner Schilderkunst des Verfassers. Zum Lobe Tanehikos muß hervorgehoben werden, daß er trotz seines leicht auf Abwege leitenden Stoffes alles Obszöne und Niedrige vermieden hat, so daß das Buch nicht bloß bei der gewöhnlichen Leserwelt, sondern ausnahmsweise auch beim Publikum der höheren und gebildeten Stände günstige Aufnahme fand. Gleichwohl sind es nicht so sehr die inneren litterarischen als äußere Vorzüge, welche dieser und einigen anderen Veröffentlichungen Tanehikos zu solcher Beliebtheit verhelfen. Der Autor, selber ein kunstverständiger Mann, legte das allergrößte Gewicht auf eine sorgfältige Ausstattung und schöne Illustrationen; denn er war der Ansicht, daß »man trotz Talent und schöner Diktion das Papier in der Stadt nicht verteuern, d. h. ein vielgelesener Autor werden könne«, wenn man nicht für schöne Bilder Sorge. Der Maler Gototei Kunisada (1787—1865), ein Schüler des berühmten Genremalers Utagawa Toyokuni (1769—1825), bekannt durch seine Schauspieler- und Gespensterdarstellungen, schuf die Illustrationen zu dem Roman und machte sich selber dadurch zu einer Berühmtheit. Die Beschreibungen der sichtbaren Dinge, z. B. die Bauart der Häuser, Zimmereinrichtungen, Schnitt und Muster der Kleider, werden

mit peinlicher Umständlichkeit gegeben; im Bilderschmuck wird möglichste Mannigfaltigkeit der dargestellten Gegenstände angestrebt. Sobald Tanehiko von einem seltenen Objekte hörte, ging er hin und liefs für sein Buch eine Zeichnung davon nehmen. Einmal soll er sogar um einer kuriosen Steinlaterne willen von Yedo bis nach Utsunomiya (jetzt fast vier Stunden mit der Bahn) gepilgert sein. Das 1829 begonnene Werk, von dem jedes Jahr etwa zwei Bändchen erschienen, war bis zum 38. Bande gediehen, als 1842 das neue strenge Gesetz gegen die unsittliche Litteratur erging, demzufolge z. B. Tamenaga Shunsui und Terakado Seiken, der Verfasser des Yedo Hanjōki, »Leben und Treiben in Yedo«, hart bestraft wurden. Auch Tanehikos Roman wurde blindlings mit unterdrückt, obgleich sein Inhalt das Verfahren keineswegs rechtfertigte. Der Autor entging zwar auf einflußreiche Fürsprache hin der Bestrafung, doch war es mit der Arbeit aus, und das Inaka Genji blieb Fragment, da Tanehiko ohnehin bald darauf starb.

Ein anderes Gōkan-mono Tanehikos ist das Kantō Shōkoku Monogatari, worin jede Provinz des Landes durch eine eigenartige Heimatsgeschichte vertreten sein sollte. Es erschienen davon aber nur die Abteilungen Yamato, Dewa, Ōmi und Harima.

Der zur Beobachtung der äufseren Erscheinungsformen der Dinge so stark hinneigende Geist Tanehikos, seine Schätzung des Positiven, bekundet sich bei seinen Erzählungen auch in der Vermeidung des Wunderbaren, Unnatürlichen, des Deus ex machina, der unmöglichen Situationen, womit wir bei Kyōden, Bakin und den übrigen Novellisten der Zeit so reichlich traktiert werden. Es liegt etwas wohlthuend Nüchternes und Gesundes in diesem Autor. Er ist übrigens einer der ersten in Europa bekannt gewordenen japanischen Romanschriftsteller, indem Dr. August Pfitzmaier in Wien fünf Jahre nach dem Tode Tanehikos dessen Ukiyo-gata Rokumai Byōbu, »Sechs Wandschirme in Gestalten der vergänglichen Welt« mit 57 Holzschnitten, durch eine deutsche Übersetzung zugänglich machte.

Unter den Dii minores waren die am meisten beachteten Mizugaki Egao, Verfasser der »Schurkereien des Jiraiya«; Mantei Ōga, Verfasser der »acht Erscheinungsformen Çākya-munis«; Tanehikos Schüler Ryūkatei Tanekazu (gest. 1858),

Verf. des Shiranui Monogatari, dessen 20 Bände mit Bildern von Toyokuni, Kunisada und Yoshiiku illustriert sind; Rittei Senkwa, ebenfalls ein Schüler Tanehikos, Verf. des Hakkenden Inu-zōshi, »Hundshefte zur Geschichte der acht Hunde«, einer Nachbildung von Bakins Hakkenden; und Tamenaga Shunsui II., Verf. des Jidai-Kagami, »Spiegel der Zeit«, worin tumultarische Vorgänge im Hause Maeda erzählt werden. Die Produktion dieser bändereichen, aber durchschnittlich sehr minderwertigen Erzählungen dauerte bis in den Anfang der gegenwärtigen Meiji-Ära fort, und der letzte Autor von Gōkan-mono war der 1894 im Alter von 66 Jahren verstorbene Kanagaki Robun. Seit mehreren Jahrzehnten hat die Gattung nun aufgehört, in der alten Form zu existieren, aber sie hat einen ähnlich veranlagten Sprößling hinterlassen, der das Schöfkind aller sensationsbedürftigen Leser geworden ist: den modernen Zeitungsroman.

Die vorstehende Darstellung, so kurz sie gehalten werden mußte, wird dem Leser gezeigt haben, daß sich mit den Namen Kusazōshi nicht der Begriff einer bestimmt und klar abgegrenzten Litteraturgattung verbinden läßt, und daß wir selbst mit einer so weit gefassten Definition, wie »romantische Erzählungen für die Jugend und das Volk«, nicht alles umspannen. Die litterarhistorische Unklarheit wird nun noch dadurch vermehrt, daß die japanischen Litteraten sich gewöhnt haben, hiervon eine Gruppe epischer Erzeugnisse abzutrennen, die sie als Yomi-hon, »Bücher für die Lektüre«, bezeichnen. Die Unterscheidung ist durch ein ganz äußerliches Merkmal der Ausstattung hervorgerufen worden, nämlich durch den Umstand, daß bei jenen die Seite für Seite angebrachten Illustrationen das Übergewicht über den Text haben, während in den viel spärlicher illustrierten Yomi-hon recht eigentlich der Lesetext die Hauptsache bildet. Es sind litterarisch vollkommener ausgebaute Geschichten, die wir mit größerem Recht Novellen und Romane nennen dürfen, und stellen höhere Ansprüche an das Begriffsvermögen des Lesers. Stofflich gehören sie in das Gebiet der rein romantischen oder historisch-romantischen Erzählungen, und in der Zeit der Blüte, kurz vor 1800 und in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts, tragen sie vielfach einen lehrhaften Charakter. Soweit die Stoffe nicht frei erfunden

wurden, lehnen sie sich gewöhnlich an mittelalterliche Vorgänge an oder schöpfen aus chinesischen Quellen. Als erstes eigentliches Yomi-hon betrachtet man das zwischen 1744 und 1747 entstandene Hanabusa-Zōshi, »Blütenlese«, von Kinro Gyōja.

Die beiden ersten Schriftsteller, die wir hier berücksichtigen, Akinari und Ayatari, stammen aus dem Westen bzw. Nordosten des Landes, die übrigen sind Yedo-Kinder.

Ueda Akinari (1732—1809) aus Ōsaka wurde von seinem vierten Jahre an, nach dem Tode seiner Mutter, in einem übelberufenen Hause aufgezogen, verließ aber, herangewachsen, voll Abscheu diese Stätte und wurde Arzt. Sein abstoßendes Benehmen ließ ihn als solchen kein Glück haben, weshalb er den Beruf wieder aufgab und längere Zeit ein unstätes Leben führte. Als der Japanologe Katō Umaki, ein Schüler Mabuchis, als Schloßwächter nach Ōsaka kam, begab sich Akinari unter seine Ägide und studierte eifrig altjapanische Litteratur und Philologie. Die zweite Hälfte seines Lebens gehörte ganz der gelehrten Tätigkeit. Er gab mehrere Werke Mabuchis und Umakis heraus und veröffentlichte auch eigene Forschungen. Ein Gegner Motoorischer Ansichten, führte er mit diesem eine Brieffehde, und Motoori schrieb unter dem Titel Kakaika eine Streitschrift gegen ihn. Akinaris Bedeutung liegt aber nicht in den späteren wissenschaftlichen Arbeiten seines reiferen Alters, sondern auf dem Gebiete der schönen Litteratur, der er in seiner ersten Lebensperiode huldigte.

In Seken Mekake Katagi, »Charakterbilder von Nebenfrauen«, erkennen wir sofort schon am Titel eine realistische Novelle à la Hachimonjiya. Das Kuse Monogatari, »Schlechte Angewohnheiten«, dem Titel nach eine Parodie des Ise Monogatari (Ise in Kuse verdreht), ist eine gegen üble Gewohnheiten seiner Zeit gerichtete Satire. Leichter Unterhaltung dienten die nur in Manuskript vorhandenen Erzählungen wie Harusame Monogatari, »Beim Frühlingsschauer«, und Amayo Monogatari, »Gespräche in regnerischer Nacht«. Seine beste Schöpfung aber, ein Meisterstück in seiner Art, ist das 1768 erschienene fünfbändige Ugetsu Monogatari, »Erzählungen bei Regen und Mondschein¹⁾«, eine Sammlung von

¹⁾ Das Buch wurde in einer solchen Nacht vollendet. Der Ausdruck entstammt übrigens einem Yōkyoku.

Geister- und Schauergeschichten, die alle oder doch meistens nach chinesischen Quellen bearbeitet sind, und zwar nach dem schon genannten Sentō Shinwa (Tsien-teng Sin-hoa). Sie sind äußerst spannend geschrieben, in einem blühenden, aber wegen zu reichlichen Gebrauchs alter Wörter etwas manierierten Stil. Die fünf Bändchen enthalten neun Erzählungen, worunter besonders bemerkenswert sind Shira-mine, »Der weisse Gipfel« (eine Umarbeitung von Saigyō-hōshis Senshūshō), Kikkwa no Chigiri, »Das Versprechen bei den Asterblumen«, Buppōso, »Ein Bonze«, Kibitsu no Kama, »Der Kessel [am Ufer] von Kibitsu«, Ja-sei no In, »Lüsternheit der Schlangennatur«, und Himpukuron, »Über Armut und Reichtum«. Um eine Vorstellung von dem Charakter dieser Erzählungen zu vermitteln, sei der Inhalt der »Lüsternen Schlange« hier in lakonischer Kürze wiedergegeben:

Zu einem Studenten in Kii, einem schönen Jüngling, gesellt sich ein schönes Mädchen, schließt mit ihm einen heimlichen Ehebund und schenkt ihm ein sehr kostbares Schwert. Da findet ein Diebstahl in einem Tempel statt; wegen des Schwertes fällt der Verdacht auf den Jüngling, der arretiert wird und, um sich zu reinigen, die Beamten zu dem Ort führt, wo der herrliche Palast des Mädchens stand. Der Palast ist aber jetzt zerfallen. Man tritt ein, findet das junge Mädchen darin, als aber der Oberbeamte sie festnehmen will, verschwindet sie unter Sturm und Donner, und die aus dem Tempel gestohlenen Gegenstände liegen da. Der Jüngling wird, erkrankt, freigelassen, weil er mit einem Dämon verkehrt hat. — Zur Erholung begibt er sich zu seiner mit einem Kaufmann verheirateten Schwester in einem Flecken von Yamato. Wie er einmal aus dem Hause tritt, begegnet er zu seinem Schrecken dem Mädchen. Sie beschwichtigt ihn, versichert ihm, sie sei kein Gespenst — denn ihr Kleid habe ja Nähte, und ihr Körper würfe einen Schatten —, gewinnt ihn sowie Schwester und Schwager, und sie feiern Hochzeit. Eines Tages, auf der Rückkehr von einem Ausfluge nach Yoshino, besucht das junge Paar einen Buddhatempel, dessen alter Bonze die wahre Natur der Frau durchschaut und sie exorziert. Sie wirft sich in den Fluß und verschwindet unter Sturm und Donner. — Der Jüngling kehrt nach der Heimat zurück. Um ihn vor den Verfolgungen des Dämons zu bewahren, verheiraten

ihn die Eltern mit der Tochter des Dorfschulzen. In der zweiten Nacht bemerkt er aber, daß der Schlangengeist in seine Frau gefahren ist und aus ihr spricht. Ein zur Beschwörung herbeigerufener Priester wird von dem Geist getötet; ein zweiter alter Priester dagegen hat Erfolg: der Schlangengeist entweicht in Form einer drei Fuß langen weißen Schlange, die vom Priester in einen eisernen Topf getan und tief in der Erde vergraben wird. Der Dämon ist so weggebannt und der Jüngling gerettet; die junge Frau aber stirbt infolge der Bannung.

Die seit Ende des achtzehnten Jahrhunderts in den Gelbbänden und ähnlichen Büchern veröffentlichten und so beliebten Gespenstergeschichten sind größtenteils aus diesen Erzählungen und Tachibana Nankeis *Tōzai-yūki*, »Beschreibungen von Reisen in Ost und West« (1795—1798, 20 Bände; Nankei, ein Arzt und Litterat in Kyōto, starb 1805), hergenommen:

Das spätere Leben Akinaris ist in Armut und Not verlaufen; denn sein unglückseliges Temperament verscheuchte sogar seine Freunde. Nur seine Gattin, eine ungewöhnlich gebildete Frau, hielt als treue Trösterin bei ihm aus. Als sie starb, sammelte der vereinsamte Mann ihre Gedichte und prosaischen Schriften und gab sie unter dem Titel *Natsuno no Tsuyu*, »Tautropfen auf sommerlichem Gefilde«, heraus.

Takebe Ayatari (1718—1774), Pseudonym *Ryōtai*, aus der Provinz Mutsu gebürtig, lebte zuerst als Bonze im Kloster Tōfuku-ji zu Kyōto. Als er dem Mönchsstande entsagt, siedelte er nach Yedo über. Ein Fürst gewährte dem talentvollen Menschen die Mittel zu Malerstudien, denen er sich sechs Jahre lang in Nagasaki unter Leitung des Malers Yūhi widmete. Nach seiner Rückkehr befahl ihm sein hoher Gönner, in seiner Gegenwart seine Kunst zu zeigen. Ayatari entwarf auf dem Papier einige kieselsteinartige Figuren und entgegnete dem nach ihrer Bedeutung fragenden Fürsten, das seien Kartoffelknollen. Die von Ayatari, der sich aus dem Dienste des Fürsten freimachen wollte, beabsichtigte Folge dieser Eulenspiegelei trat denn auch wirklich sofort ein: er wurde als törichter, unbrauchbarer Mensch davongejagt. Aus seiner Beschäftigung mit der Malkunst sind verschiedene Werke über Malerei hervorgegangen, darunter ein *Kangwa Shinan*, »Leitfaden der chinesischen Malerei«. Nun-

mehr wandte er sich der japanischen Litteratur und Philologie zu. Er studierte eine Zeitlang unter Mabuchi, schrieb Kommentare und dichtete Haikai. Da er sah, daß er auf letzterem Gebiete mit Bashō nicht wetteifern konnte, und ein Versuch mit Kata-uta¹⁾ auch fehlschlug, ging er zur Novellistik über. Sein erster Roman, *Nishiyama Monogatari*, die Geschichte eines langjährigen, schließlich beigelegten Familienzweistes zwischen zwei Verwandten im Dorfe Matsuo beim Berge Nishiyama in Yamashiro, erschien im selben Jahre wie Akinaris *Ugetsu Monogatari*, 1768, und ist stilistisch ein höchst seltsames Philologenprodukt. Es strotzt nämlich von ungebräuchlichen Wörtern aus der alten Sprache, denen, zum Nutzen des Lesers, immer eine Erläuterung des Sinnes hinzugefügt ist, wodurch ein ganz abnormer Mischmasch von Erzählung und Kommentar entsteht. Auch einige andere Schriftsteller, welche gelehrte Kenner der alten Litteratur waren, verwendeten um diese Zeit die klassische Sprache wieder im erzählenden Stil, ohne allerdings in die eben geschilderte Geschmacklosigkeit zu verfallen, z. B. Murata Harumi (1746—1811) in der Seeräubergeschichte *Tsukushi-bune Monogatari*, »Das Schiff von Tsukushi«, und der Kyōka-Dichter Ishikawa Masamochi (Gabō, auch Yadoya Meshimori; vgl. Kap. 30) in den Novellen *Shimi no Sumika*, »Die Mottenwohnung«, und *Ōmi-agata Monogatari*, »Aus der Landschaft Ōmi«.

Natürlich konnten solche halbgelehrten Produkte nur in einem ziemlich kleinen Kreise auf wirkliches Verständnis rechnen. Daß aber überhaupt mehr als ein Autor versuchen durfte, sogar in der Unterhaltungslitteratur eine Renaissance des Altertums herbeizuführen, ohne auf eine allseitige und entschiedene Ablehnung seiner doch immerhin pedantischen und anachronistischen Bestrebungen zu stoßen, bezeugt, wie sehr im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts die allgemeine Bildung und ein gewisses gelehrtes Interesse zugenommen hatten. Dieser Bildungszustand ermöglichte auch nicht wenigen Lesern die Lektüre der älteren chinesischen Romane, in erster Linie des in China so volkstümlichen historischen Romans *Engi Sangokushi* (San-

¹⁾ Vgl. S. 15/16.

Kuoh-chiyen-i, »Erweiterte Geschichte der drei Staaten«, von Lo Kuan-chung) und der abenteuerlichen Räubergeschichte Suikoden (Shui-hu-chuan, »Geschichte des Flußufers«, von Shi Nai-ngan), beide in der Mongolenzeit entstanden¹⁾. Für größere Leserkreise wurden diese Romane wiederholt ins Japanische übersetzt oder überarbeitet. Die Anregung dazu gab Ayatari mit seiner 1773 erschienenen Nachahmung des letztgenannten Werkes, nämlich mit dem Honchō Suikoden, »Einheimisches Suikoden«, welches sich das Leben und die Taten des intriganten japanischen Mönches Dōkyō (gest. 772) zum Vorwurf genommen hat (20 Bände). Seitdem war das Suikoden Mode, und es erschienen zahlreiche Nachbildungen, wie das Onna Suikoden, »Frauen-S.«, von Chin-en Shujin (aus Ōsaka etwa gegen 1775 bis 1780) und das Nihon Suikoden, »Japanisches S.«, von Sasaki Tengen (1801). Auch die beiden bedeutenden Romanschriftsteller, die wir nunmehr besprechen werden, Kyōden und Bakin, haben aus dem Suikoden gelernt. Ersterer schrieb 1798 ein Chūshin Suikoden, worin er die Geschichte der 47 Rōnin darstellt; letzterer lieferte eine sehr geschätzte japanische Übersetzung des chinesischen Originals (neue Ausgabe 2000 eng bedruckte Seiten Text) und liefs sich ferner von diesem Werke bei Abfassung seines großen Romans Hakkenden stark beeinflussen.

Santō Kyōden, den wir schon im Kap. 30 als Verfasser erotischer Geschichten aus dem Treiben des Yoshiwara kennen gelernt haben, war am 15. August 1761 in Yedo geboren und hiefs im bürgerlichen Leben zuerst Iwase Denzō, später Iwase Sei. Santō, »Berg-Osten«, oder Santō-an, »Hütte im Osten des Berges«, nannte er sich, weil seine Wohnung östlich vom Atago-san belegen war, und seinen Nom de plume Kyōden bildete er sich durch Abkürzung aus dem Bezirksnamen Kyō-bashi (dort lag seine Wohnung) und seinem Namen Denzō. Als ihm durch die erwähnte Bestrafung, Hausarrest mit Handschellen, vorderhand das litterarische Handwerk verleidet worden war, eröffnete er 1793 in der Ginza einen Laden für Tabaksbeutel, Pfeifchen, Geld-

¹⁾ Vgl. Grube a. a. O. S. 406 ff. und 418; Giles, History of Chinese Literature p. 277 ff. Dieser Roman ist nicht mit dem alten dynastischen Geschichtswerk San-kuoh-chi des Ch'in Shou zu verwechseln.

beutel und dergleichen und vertrieb auch eine von ihm selber hergestellte Arznei in Pillenform¹⁾, die er in seinen Büchern anpries. Er soll ein sehr geschickter und erfolgreicher Kaufmann und guter Kopfrechner (gewöhnlich bedient man sich der Rechenmaschine, Soroban) gewesen sein, der es verstand, seinen litterarischen Ruhm als Geschäftsreklame auszunutzen. Sein Geiz ist sprichwörtlich geworden. Wenn er, wie man heute so gern im gastfreien Japan tut, Freunde ins Wirtshaus einlud, so trug er nicht etwa die Kosten für seine Gäste, sondern liefs einen jeden selber seine Zeche bezahlen. Diese wohlfeile Methode nennt man seitdem Kyōden-ryū, »Kyōden-Manier«. Als junger Mann war Kyōden nichts weniger denn ein Freund von Büchern gewesen; aber im reiferen Alter schlug er ins gerade Gegenteil um und wurde ein überaus eifriger Jäger nach Lektüre. Sobald er hörte, daß jemand ein interessantes Buch habe, scheute er auch den weitesten Weg nicht, um hinzugehen und es zu lesen. Sich die Bücher selber anzuschaffen, erlaubte ihm sein Sparsamkeitssinn nicht. Nach seiner Bestrafung war er mehrere Jahre litterarisch untätig, liefs aber seinen Schüler Bakin einiges für sich schreiben; schliefslich gab er jedoch dem Drängen der Verleger nach und begann von neuem zu schriftstellern. Die Werke dieser zweiten und wichtigsten Schaffensperiode, die bis ans Ende seines Lebens (1816) reicht, sind nicht mehr naturalistische Sittenschilderungen der Gegenwart, sondern durchweg historisch-didaktische Erzählungen (Yomi-hon), welche bezwecken, dem Leser den Wert der Tugend und den Nachteil des Lasters vor Augen zu stellen. Man darf jedoch nicht befürchten, daß der Autor jetzt in einen trockenen, pedantischen Ton verfallen wäre; im Gegenteil, seine Erzählungen sind trotz ihrer lehrhaften Tendenz und trotz der Schwäche, gelegentlich mit gelehrtem Wissen prunken zu wollen, immer spannend und anregend und fesseln die Aufmerksamkeit auch des sensationslüsternsten Lesers von Anfang bis zu Ende. Dabei befleißigt er sich einer leichten, einfachen, schmucklosen Schreibweise und hält sich von den bei vielen japanischen Schrift-

¹⁾ Er nannte das Geheimmittel Dokusho-gwan, »Lese-Pillen«. Sie sollten das Gehirn und Gedächtnis stärken und wurden aus koreanischem Rindfleisch mit anderen Beimischungen hergestellt, waren also eine richtige Quacksalberei.

stellern leider so beliebten sprachlichen Akrobatenkunststückchen geflissentlich fern. Als bekannteste Werke unter den zahlreichen Erzählungen der zweiten Epoche sind außer dem schon erwähnten Chūshin Suikoden (1798) die folgenden zu nennen:

Die Rachegeschichte Udonge¹⁾ Monogatari, 1804.

Sakura-hime Zenden Akebono-zōshi, »Vollständige Geschichte der Sakura-hime (in die sich der Bonze Seigen verliebte), eine Zwieltichtsgeschichte«, 1805. Dies ist das vollendetste Yomihon Kyōdens und übertrifft an sorgfältigem Aufbau alle seine späteren Romane. Der berühmte Toyokuni lieferte dazu seine ersten Illustrationen.

Mukashi-gatari Inazuma-byōshi, »Die alte Geschichte vom Blitzwappen«, 1805, mit der Fortsetzung Honchō Suibodai, »Erkenntnis im Rausch«, 1806.

Sōchō-ki, »Geschichte der beiden Chō«, d. i. die Geschichte der Kochō und ihres jüngeren Bruders Chōkichi, 1813.

Besonders das Inazuma-byōshi, zu welchem der Maler Kōchō Toyonobu die Illustrationen lieferte, fand großen Beifall, wurde dramatisiert und in Ōsaka aufgeführt. Bei mäßigem Umfange verarbeitet es in 20 Kapiteln, deren jedes eine vielverheißende Überschrift trägt, eine wechselreiche Folge von zum Teil recht gruseligen Vorgängen, in denen es von Kämpfen, Totschlägen, Morden, Selbstentleibungen, Diebstählen, Menschenhandel, Beschwörungen und dergleichen wimmelt.

Kumode, die zweite Frau des alten, kränklichen Fürsten Sasaki, und dessen ehrgeiziger, verschlagener Haushofmeister Fuwa Dōken spinnen Intrigen, erstere, um ihr eignes Söhnchen an Stelle des Erbprinzen aus erster Ehe zu setzen, letzterer, um sich selbst zum Fürsten zu machen. Der Erbprinz hält sich als Kammerherr am Hofe des Shoguns Yoshimasa in Kyōto auf und wird von Banzaemon, Dōkens bösem Sohn, in der Absicht ihn zu verderben, zu liederlichem Lebenswandel verleitet. Der Erbsohn nimmt die Sängerin Fujinami zur Nebenfrau, zu der auch Banzaemon eine sträfliche Neigung faßt. Dieser wird deshalb vom Erbprinzen verbannt und von Nagoya Sansaburo, dem ehelichen Sohn des getreuen Vasallen Nagoya Sanzaemon, auf Geheiß seines Herrn mit einer Sandale ins Gesicht geschlagen (große Schande; Motiv aus dem Drama Kagami-yama). Hierauf Racheplan des schurkischen Banzaemon. Auf Wunsch des

¹⁾ Ein fabelhafter Baum, der alle 3000 Jahre blühen soll.

Shoguns holt Sansaburo ein hundert Krabben darstellendes Rollbild des berühmten Malers Kose no Kanaoka (Engi-Ära), einen Erbschatz der Sasaki-Familie, nach Kyōto, aber in einer stürmischen Nacht wird es von dem in Geldnot befindlichen Vasallen Hasebe Umpachi gestohlen. In derselben Nacht wird auch die Sängerin Fujinami, als sie sich aus dem Zimmer des Erbprinzen nach ihrem Zimmer begibt, von einem treuen Ritter des Fürsten, Sasara, ermordet, weil dieser in ihr die Ursache zum Ruin des Prinzen sieht und durch den Mord seinen Herrn zu retten glaubt. Der Verdacht beider Taten fällt auf Sasara, der mit seiner Familie in eine andere Provinz flüchtet, dort einsam lebt und sich Namuemon nennt, weil er für das Seelenheil der unschuldig getöteten Fujinami immer das Gebet Namu Amida Butsu rezitiert.

Dem Haushofmeister Fuwa Dōken gelingt es nunmehr, den Erbprinzen so zu verleumden, daß er vom Fürsten enterbt und verstossen wird. Auch des Prinzen rechte Frau und sein Söhnchen Tsukiwakamaru sollen beseitigt werden. Der Abt Raigō wird Dōkens Helfershelfer dabei. Er läßt die beiden durch seine Rattendämonen quälen, welche die Verfolgten im Schlaf stören und auf ihnen herumklettern; Raigō selbst erscheint in Gestalt einer grossen Ratte. Sansaburo aber hilft ihnen, hält Nachts Wache und verwundet Raigō durch einen Schwertmesserwurf an der Stirn (Motiv aus dem Drama Sendai-hagi). So ist der erste Versuch, Mutter und Kind zu Tode zu quälen, vereitelt. Nun wird ein zweiter Versuch mit zur Verhexung gebrauchten Puppen gemacht. Die Intriganten legen zwei Puppen in einen Kasten mit einer Bittschrift an die Götter, daß sie Kumode und ihren Sohn sterben lassen möchten. Die Verhexungsformel ist in der Handschrift der Prinz-Gemahlin geschrieben, und der Kasten wird in einem Winkel des Schloßgartens vergraben. Kumode stellt sich nun krank. Raigō wird zum Wegbeschwören der Krankheit gerufen, diagnostiziert die scheinbare Krankheit als Folge von Verhexung, man läßt nach dem vermuteten Zauber graben und findet natürlich den Kasten. Fuwa Dōken schickt eine Häscherbande aus mit dem Befehl, die Prinzessin und ihren Sohn zu töten, aber beide werden gerettet, letzterer durch Sasara. Der alte Nagoya indessen, der sich gerade in den Palast begeben wollte, um sich das Leben der Prinzessin und Tsukiwakamarus zu erbitten, wird von Banzaemon und Genossen irrtümlich für Sansaburo gehalten und getötet. Daraus erwächst für letzteren die Pflicht der Blutrache.

Der Anführer der Häscherbande kommt Tsukiwakamaru auf die Spur und fordert von Sasara dessen Kopf. Sasaras Sohn möchte sich für das Herrchen opfern. Er beleidigt deshalb seinen Vater absichtlich, so daß dieser ihn mit dem Schwert zusammenhaut. Der tödlich Verwundete klärt die Sache auf, spielt vor dem Sterben auf der Biwa-Laute noch die Episode aus dem Heike Monogatari, in der Kumagai Naozane den Atsumori tötet (vgl. S. 302; dies Motiv ist neuerdings wieder in Namirokus Roman Mikkazuki verwendet, wo

der Held, nachdem er sich den Bauch aufgeschnitten, noch ein Liedchen auf der Flöte spielt), und durch die Auslieferung seines abgeschnittenen Kopfes statt des Kopfes Tsukiwakamarus wird das Leben des letzteren gerettet (Terakoya-Motiv). Zu dieser Zeit hatte Sasara auch das gestohlene Krabben-Kakemono bei einem Althändler aufgefunden. Damit der Vater es kaufen und dem ehemaligen Herrn bringen könne, verkauft sich Sasaras Tochter mit Zustimmung der Mutter als Hure in ein Bordell, und mit dem Sündengeld wird das Bild erworben. Sasara begibt sich auf die Suche nach dem verstolzenen Erbprinzen, und es werden noch viele staunenswerte Dinge erzählt. Nur über die Rache Sansaburos an Fuwa Banzaemon sei noch berichtet.

Banzaemon und vier Freunde verkehren viel in Gojō-zaka (Bordellviertel in Kyōto) in ein und derselben Tracht, nämlich in Kleidern mit Inazuma-Muster (Wetterwolken-Muster), was darauf berechnet war, Sansaburo anzulocken. Sansaburos treuer Diener Shikazō hört davon, und um sie auf die Probe zu stellen, erscheint auch er in einer sehr auffälligen Tracht mit dem Wappen Sansaburos in Gojō-zaka. Zwischen ihm und einem der Freunde Banzaemons kommt es zu einem Saya-ate, d. i. Schwertscheiden-Zusammenstoß, was dem »Anrempeln« unserer mensurlustigen Studenten entspricht. Die Kurtisane Katsuragi, einst die Verlobte Sansaburos, aber von ihrer bösen Mutter ins Bordell verkauft, tritt dazwischen, und nachdem Banzaemons Freund sich entfernt hat, lädt sie Shikazō zu sich ein und bittet ihn, seinen Herrn einmal zu ihr zu schicken. Sansaburo folgt der Einladung. Sie teilt ihm mit, daß an einem gewissen Tage Banzaemon und seine Freunde nach Gojō-zaka kommen und bei Tagesanbruch am folgenden Morgen wieder fortgehen würden. Sansaburo lauert ihnen auf, tötet die ersten vier nacheinander, dann den fünften, in einer Sänfte getragenen, den er für Banzaemon hält, und schneidet diesem den Kopf ab. Dabei findet er am Gewande des Getöteten einen Brief befestigt, liest ihn gleich und erkennt auch, daß er den Kopf Katsuragis in der Hand hat. Der von Katsuragi geschriebene Brief berichtet, daß sie Banzaemons Halbschwester (von einer Konkubine Dōkens) sei und sich opfere, weil Banzaemon sie aufgefordert habe, ihm Gelegenheit zu geben, Sansaburo zu töten. Nach Hause zurückgekehrt, legt Sansaburo den Kopf Katsuragis auf den Butsudan (Buddha-Hausschrein) und betet. Da kommt von unten zwischen den Matten eine Schwertspitze mit heftigem Stoß zum Vorschein (Motiv wie im Drama Asagao, Wirtshausszene). Sansaburo tut, als ob er schwer verwundet sei und hält sich ganz still; da kommt der unter dem Fußboden verborgene Banzaemon hervor, um dem Feinde vollends den Garaus zu machen. Kampf und Tod Banzaemons. In Trauer über die Ermordung seiner Verlobten und daß er den verschollenen Erbprinzen nicht ausfindig machen konnte, will Sansaburo sich töten. Da kommt zur rechten Zeit der berühmte Taktiker Umezu Kamon, dessen Vater Sasaki Vasall war, tröstet

ihn und verspricht, ihm und dem Prinzen zu ihrem Rechte zu verhelfen. Er hat den Abt Raigō festgenommen, dieser wird mit Dōken und Kumode konfrontiert, worauf die Bösewichter bestraft werden und die Guten gedeihen.

Im Suibodai, dessen Hauptperson der Bonze und große Sake-trinker Ikkyū ist (obgleich Bonze, ißt er auch Fische und verkehrt im Freudenviertel), treten die Geister von Dōken, Kumode, Banzemon und seinen Freunden auf, um Sansaburo und Genossen zu quälen. Das Krabben-Kakemono, das schon im vorigen Roman Wunder wirkte, indem die hundert Krabben aus dem Bild hervorkrochen und eine dämonische Schlange zerstückelten, welche sich um Sasaras Tochter gewunden hatte und durch nichts wegzubannen war, übt auch hier Wunderkräfte.

Die Inhaltsangabe zeigt, daß Kyōden dem Rezept des Theaterdirektors im Vorspiel zum Faust keine Unehre machen würde. Die stoffliche Reichhaltigkeit dieser und der anderen Erzählungen, die bei der unerschöpflichen Fülle der Phantasie des Verfassers immer Neues und Interessantes neben geschickter Verwertung altbekannter sensationeller Motive boten, machte Kyōden zum beliebtesten Schriftsteller seiner Zeit. Über seinem Yomihon vergaß man vollständig die schlüpfrigen Erzeugnisse seiner früheren Muse. Wenn er als Mensch auch nicht ganz den alten Adam ausgezogen hatte — ein Rendezvous mit liebenswürdigen Frauen soll ihm auch später noch Vergnügen bereitet haben —, so fiel er doch als Schriftsteller nicht wieder aus dem ehrbaren Ton heraus. Einmal sogar zu fühlbarem Nachteil. Denn als der ehemalige Verherrlicher der Dirnenwelt jetzt in seiner Schrift Shibori-zome Gorō Gōseidan das Treiben der Yotaka (»Nachtfalken«, d. i. Straßendirnen) in moralischer Entrüstung bloßstellte, warteten ihm die entrüsteten Mädchen eines Abends auf der Straße mit einer gesalzenen Prügel-suppe auf.

Wir erwähnten Kyōden schon als Selbstillustrator seiner Novelle »Euch wohlbekannte Handelsartikel«. Er war bei dem Maler Kitao Masayoshi in die Schule gegangen und scheint seine frühesten kleinen Schriften fast alle selber mit Bildschmuck versehen zu haben. In der Sammlung von hundert Kibyōshi, welche 1901 in der Serie Zoku-Teikoku-bunko wieder abgedruckt wurden, sind 20 Stücke von Kyōden enthalten, darunter sieben vom Verfasser mit eigener Hand illustrierte. Er hat auch eine Reihe von guten Farbenholzschnitten geschaffen, wie aus Andersons

Katalog der japanischen Bilder im British Museum zu London hervorgeht. Als Maler nannte er sich mit dem Pseudonym Rissai Sei-en.

Kyōden hat außerdem zwei Sammelwerke angelegt, welche einiges kulturhistorische Interesse besitzen, das Kinsei-Kiseki-kō, »Untersuchungen über Seltsamkeiten in moderner Zeit« (1804), und das Kottō-shū, »Kuriositätensammlung« (1815).

Man wirft Kyōden Eifersüchtelei und Engherzigkeit vor. Mit seinem inzwischen berühmt gewordenen Schüler Bakin überwarf er sich wegen einer Stelle in dessen Musōbyōe (1809). Bakin tadelt darin die Handlungsweise der Okaru in Chūshingura, daß sie sich nämlich zugunsten ihres Mannes als Hure verkauft, dies für eine Tat der Treue hält und keine Scham darüber empfindet. Er nennt dies einen moralischen Irrtum, eine Verkehrung der weiblichen Tugend, und greift überhaupt die Ausschweifung hart an. Kyōden, der hierin einen Hieb gegen sich und seine Frau, eine ehemalige Prostituierte, sah, stellte beim nächsten Neujahrsbesuch am 1. Januar 1810, den er mit seinem Bruder Kyōzan (ebenfalls als Schriftsteller bekannt) machte, Bakin heftig zur Rede. Dieser erklärte beredt, daß er keine bösen Absichten gehabt habe. Kyōzan legte zwar den Zwist bei, aber die Stimmung blieb kalt, und sie verkehrten nur noch schriftlich miteinander.

Kyōden starb plötzlich am 7. September 1816. Er hatte mit einigen Freunden bei seinem Bruder Kyōzan gespeist und getrunken, wurde auf dem Nachhausewege unwohl und verschied noch in derselben Nacht.

Unter den Schriftstellern, welche sich an Kyōdens Weise anlehnten und gewissermaßen als aus seiner Schule hervorgegangen betrachtet werden können, ist Kyokutei Bakin zweifellos der bedeutendste, nach fast übereinstimmendem Urteil der japanischen Litteraten soll er sogar der größte Romancier der ganzen modernen Zeit sein. Wenn wir, von einem universaleren Standpunkt aus richtend, auch das überschwengliche Lob, welches seine Landsleute diesem Autor gewöhnlich entgegenbringen, nicht zu teilen vermögen, so müssen wir seine Person und seine Schaffen doch mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgen; denn eine außerordentliche Erscheinung wird er in der japanischen Litteratur stets bleiben, und sein Verdienst, die Novellistik der Tokugawa-Periode auf ein höheres Niveau ge-

hoben zu haben, wird ihm auch von denen, welche anderen Kunstprinzipien huldigen, nicht geschmälert werden.

Kyokutei Bakins eigentlicher Name war Takizawa Kai. Am 9. Juni (a. St.) 1767 erblickte er zu Fukagawa in Yedo das Licht der Welt als jüngster von drei Söhnen eines kleinen Samurai. Als der Vater um eines Fehls willen seinen Dienst verlor, lebte die Familie in dürftigen Umständen. Bakin zeigte von Kind auf litterarische Neigungen und Fähigkeiten. Mit größter Aufmerksamkeit lauschte er den Erzählungen der Mutter, einer schlichten und frommen Frau, aus Chikamatsus Kokusenya oder Takeda Izumos Tenarai Kagami, und verschlang Novellen und Romane mit Heißhunger. Achtjährig besuchte er mit einem seiner älteren Brüder zum ersten Male das Theater und wußte nach der Heimkehr den Gang der dramatischen Handlung seinem Vater so genau zu erzählen, daß dieser sich über die Auffassungskraft des Knaben verwunderte. Nach dem frühzeitigen Tode des Vaters mußte Bakin bei anderen Samurai in Pagendienste treten, hielt es jedoch infolge seines stolzen, unbändigen Charakters zum Leidwesen von Mutter und Brüdern bei niemand lange aus. Mit 15 Jahren trat er bei einem Arzt in die Lehre, kehrte aber auch der Medizin bald wieder den Rücken und entfloh von seinem ärztlichen Lehrherrn zu einer Tante in demselben Jahre 1782, in welchem sein großer Kollege Schiller durch die Flucht aus Stuttgart den Regimentsmedikus an den Nagel hängte. Er fand später Aufnahme bei Kyōden, der das Talent seines Jüngers sofort erkannte. 1787 stellte er eine zweibändige Epigrammensammlung zusammen, *Haikai Furu-bunko*, als ein Denkmal für seinen inzwischen verstorbenen zweiten Bruder, und schrieb 1790 seine erste Novellette *Tsukai-hatashite nibu kyōgen*. Auf dem Titelblatt nannte er sich »Tai-ei Sanjin, Schüler Kyodens« — das Pseudonym Bakin nahm er erst 1793 an —, hatte aber nicht den geringsten Erfolg und war nahe daran, an seiner schriftstellerischen Zukunft zu verzweifeln. Da man nach Kyōdens Meinung die Schriftstellerei nicht zu seinem Hauptberuf machen sollte, verließ er Yedo, um vielleicht in Kyōto eine passende Stellung zu finden, kam aber nicht über Kanagawa (dicht bei Yokohama) hinaus. Hier verweilte er fünf Monate, verdiente sich seinen Lebensunterhalt durch Wahrsagen und Unterrichten von Kindern in der Schreibkunst und kehrte wieder

nach Yedo zu Kyōden zurück, der gerade seine fünfzigjährige Arreststrafe in Handschellen abbüßte. Mehrere Büchlein, die er jetzt unter Kyōdens Namen herausgab, hatten guten Erfolg, dergleichen auch einige, die er dann unter eigenem Namen erscheinen liefs. Kyōden verschaffte ihm eine Anstellung als Faktor bei seinem Verlagshändler Tsutaya. Der Brotherr wollte den jungen Mann, der von so hoher athletischer Figur war (über sechs Fufs!), dafs ihn eines Tages Ringer (Sumōtori) aufforderten, in ihre Genossenschaft einzutreten, mit der hübschen Tochter seines wohlhabenden Onkels, des Besitzers eines Freudenhauses, verheiraten, wurde aber von Bakin mit den Worten abgewiesen, dafs der Wirt eines Hurenhauses nichts Besseres sei als ein Bettler oder Räuber, und dafs er seinen edeln Leib nicht mit einem so niedrigen Mädchen beflecken wolle. 1793, also im Alter von 27 Jahren, vermählte er sich mit Hiyaku, der 30jährigen Witwe eines wohlhabenden Holzschuhmachers, indem er als Adoptivschwiegersonn (Muko-yōshi) in Familie und Geschäft der Frau einheiratete. Von nun an war er aller Nahrungssorgen überhoben und konnte sich nach Herzenslust seinen Studien und der geliebten Schriftstellerei hingeben. Ein Mann seines Geschmacks fand natürlich im kaufmännischen Betriebe keine Befriedigung. Als eine Tochter herangewachsen war, verheiratete er sie und übergab dem Schwiegersonn das Geschäft. Er selber zog einige Zeit danach in das Haus seines einzigen Sohnes Okitsugu, welcher Leibarzt des Fürsten von Matsumae geworden war und im Kanda-Bezirk wohnte. Okitsugu starb 1835, Bakins Gattin 1841. Ein Jahr vor dem Tode der Frau hatte er das Unglück zu erblinden, setzte aber, wie der Engländer Milton, seine schriftstellernde Tätigkeit eifrig fort, indem er seiner Schwiegertochter, Okitsugus Witwe, diktierte. In der Selbstbiographie, welche er seinem grölsten, nach 28jähriger Tätigkeit 1841 vollendeten Romane *Hakkenden* angehängt hat, sagt er darüber folgendes: »Hakkenden ist mein grölstes Werk. Wenn ich es nicht zu Ende geführt hätte, so würden die Leser unwillig geworden und der Buchhändler nicht auf seine Kosten gekommen sein. Mein Enkel ist noch ein Knabe, der nur die Waffenkünste liebt und mir folglich nicht beistehen kann. So entschlofs ich mich, seine Mutter, welche die gewöhnliche (Syllabar-) Schrift schreiben kann, zur Arbeit heranzuziehen. Sie hat den

letzten Teil des Romans für mich niedergeschrieben, wobei ich sie ständig in der Orthographie unterwies. Da sie weder die chinesischen Schriftzeichen, noch die klassische Sprache, noch den Gebrauch der grammatischen Partikeln kannte, war meine Mühe-waltung, sie nur durch das gesprochene Wort zu unterweisen, unsäglich groß. Noch größer waren freilich ihre Mühen und Beschwerden. Oft weinte sie, und ich war viele Male nahe daran, abubrechen, um ihr den Kummer zu ersparen. Schließlich ging es jedoch gut. Nachdem sie einige Bände geschrieben hatte, kannte sie viele Schriftzeichen und vermochte das Diktierte richtig zu schreiben. Es ist ihr Verdienst, daß der Roman vollendet worden ist.*

Die letzten 50 Jahre seines Lebens hat Bakin fast ununterbrochen in seiner Studierstube zugebracht. Er war ein fleißiger Mann, der sich in gesunden und kräftigen Tagen nur spärliche Nachtruhe gönnte, und den auch die Krankheiten, die sich mit der Zeit einstellten, nicht von der Arbeit zurückhalten konnten. Die in vollständiger Blindheit endende Augenschwäche, an der er mehrere Jahre vor Eintreten der Katastrophe in steigendem Grade litt, war eine Folge der Überanstrengung seiner Augen, besonders der vielen Nacharbeit bei unzureichendem Lichte. Nur zweimal unternahm er eine Reise, die eine im Sommer des Jahres 1802 nach Ôsaka, bei welcher Gelegenheit er viele berühmte Orte besuchte, nach alten Schriften forschte, Dialekte und Lokalsitten studierte, Stoffe für spätere Arbeiten sammelte und überhaupt seinen Gesichtskreis bedeutend erweiterte. Er hat darüber im Kiryo Manroku, »Gelegentliche Notizen auf der Reise«, berichtet. In Ôsaka brachte man seitdem Bakin ganz besondere Sympathie entgegen. Mehrere seiner Romane wurden dort dramatisiert und unter größtem Beifall aufgeführt.

Bakin starb am 6. November 1848 im 82. Lebensjahre und liegt auf dem Kirchhof Shinkō-ji im Koishikawa-Bezirk begraben. In dem Zeitraum von ungefähr 60 Jahren, über den sich seine litterarische Tätigkeit erstreckt, hat er eine ungemeine, in Japan jedenfalls nicht übertroffene Fruchtbarkeit entwickelt. Es liegen mir 228 Titel von Werken vor, von denen nur wenige ihren Gegenstand in einem Bande erschöpfen. Dieser Liste sind wahrscheinlich noch mehrere Dutzend kleine, unbekanntere Schriften hinzuzufügen. Es kommen im ganzen ungefähr 2000 Bände

heraus. Obgleich ein japanischer Band alten Stils nur die Stärke eines mäßigen Heftes besitzt, so repräsentiert dies doch eine ungeheure Summe von Arbeit. Um dem europäischen Leser nur eine ungefähre Vorstellung zu vermitteln, will ich erwähnen, daß die 106 Bände des Romans Hakkenden in einem Neudruck 3400 Seiten Oktavformat füllen, was annähernd dem dreifachen Umfang von Spielhagens »Problematischen Naturen« entsprechen würde. Rastlos arbeitete er auch an seiner allgemeinen Bildung weiter, die in der Jugend etwas vernachlässigt worden war. »Ich liebe die Bücher. Ich will keine schönen Kleider, kein wohl-schmeckendes Essen; nur Bücher will ich lesen, denn das bringt Vorteil, und je mehr man liest, um so klüger und edler wird man. Leider habe ich in meiner Jugendzeit nicht genug lernen können, denn ich war damals sehr arm. Nun stehe ich schon auf der Schwelle des Alters und bin immer noch nicht in die Tiefen der Wissenschaft eingedrungen, sondern schwebe auf der Oberfläche dahin.« Er erwarb sich beachtenswerte Kenntnisse in der älteren japanischen und in der chinesischen Litteratur, in den Lehren der konfuzianischen und der taoistischen Weisen, in Geographie und Geschichte, eignete sich ein gelehrtes Wesen an, mit dem er in seinen Schriften zu glänzen liebte. Bis zum Auftreten Bakins waren in der Tokugawazeit gelehrte Novellisten seltene Erscheinungen, was übrigens an sich gar kein Mangel gewesen wäre, wenn die Schriftsteller im allgemeinen nur mehr guten Geschmack und mehr Herzensbildung besessen hätten. Im Gegensatz zu ihrer geistigen und gemütlichen Roheit hat man in Bakins Werken den reichen Aufwand an gelehrter Bildung und das ethische Pathos als lobenswerte Eigenschaften etwas einseitig betont. Eine zu weitgehende Schaustellung von Kenntnissen, wie sie namentlich in Bakins größeren Romanen vorliegt und diese dadurch dem Niveau unserer deutschen Romane des siebzehnten Jahrhunderts nahe bringt, verrät in der Belletristik immer einen bedenklichen Grad unkünstlerischer Pedanterie, und die sittlich-lehrhafte Tendenz, die überall Stoff und Plan nach dem eisernen Grundsatz: »Das Gute soll gefördert, das Böse gezüchtigt werden« (Kwanzen-chōaku) gestaltet, verfällt leicht in jene Schablone, die Schiller in dem Distichon:

»Der Poet ist der Wirt und der letzte Aktus die Zeche,
Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.«

gebrandmarkt hat. Zur Entschuldigung muß gesagt werden, daß Bakins erzieherische Absichten in jener Zeit voll gerechtfertigt waren und Gutes gewirkt haben, so daß die Kritik sich in diesen Punkten weniger streng gegen ihn selbst als gegen seine maßlos lobhudelnden Anbeter richten sollte, welche in ihrer Befangenheit glauben, daß er »das hohe Urbild der Kunst erschwungen habe«. Was die Regierung mit ihren Geboten und Verboten zur Hebung der öffentlichen Sittlichkeit nicht erreichen konnte, hat er wenigstens in bescheidenem Maße bei seinem Publikum bewirkt.

Bakins sittliche Weltanschauung ist die des Konfuzianismus, bisweilen mit buddhistischen Ideen durchsetzt. Die buddhistische Vergeltungstheorie führt er bis ins Absurde aus. Seine Helden erliegen oft einem tragischen Schicksal ohne die geringste eigene Schuld, nur weil einmal ein Vorfahr frevelhaft gehandelt hat. In der Charakteristik seiner Personen, in der Darstellung seiner Menschen zeigt der Dichter seine größte Schwäche. Bakin war kein Menschenkenner, kein aufmerksamer Beobachter des Lebens, sondern ein Buchgelehrter, der sich seine Figuren nach Prinzipien zusammenzimmerte: konfuzianische Idealmenschen, groteske Verkörperungen abstrakter Begriffe, konventionelle Typen, Schemen, aber keine Gestalten aus Fleisch und Bein. So vermissen wir denn auch eine wahre Schilderung des psychischen Lebens, der seelischen Vorgänge und ihrer Entwicklungen. Über diese schweren Mängel vermag den verständigen Leser weder die reiche, schöpferische Phantasie des Verfassers noch seine Fähigkeit, unsere Herzen zu rühren, noch der Schwung seiner Sprache hinwegzutäuschen. Die eigentliche Stärke Bakins liegt in der Großzügigkeit seiner Pläne und in der sprachlichen Ausgestaltung seiner Werke. Sein Stil hält die Mitte zwischen der archaistisch-klassisch-eleganten und der modernen, alltäglichen sino-japanischen Schreibweise, ist fließend, ausdrucksvoll, wohlklingend und niemals vulgär, so wie auch seine Gesinnung sich stets auf einer höheren Stufe hält. In den meisten seiner Schriften bedient er sich nicht einer reinen Prosa, sondern ordnet mit großer Sorgfalt die Wörter so, daß ein rhythmischer Wechsel von Fünfsilbern und Siebensilbern herauskommt, also ein an unser Vers-epos erinnernder Tonfall, der dem japanischen, an mannigfaltige Rhythmen nicht gewöhnten Ohr trotz seiner Monotonie sehr an-

genehm klingt. Vorbilder dieser rhythmischen Prosa, die auch Kyōden in seinen späteren Jahren öfters verwendete, haben wir schon in einzelnen Stellen des Heike Monogatari und Taiheiki kennen gelernt; aber viel unmittelbarer wurde Bakin in dieser Hinsicht durch die Jōruri-Litteratur (vgl. Kap. 34) beeinflusst. Am besten ist ihm dieser halbpoetische Stil in den früheren Romanen, z. B. im Yumi-hari-zuki, gelungen, während ihn nachher, zumal in den späteren Teilen des Hakkenden, die allzu strenge Beobachtung des Silbenmaßes zu künstlicher Gezwungenheit verführte.

Dafs Bakins Schreibweise durch diejenige Akinaris entscheidend beeinflusst worden ist, haben wir schon bei Besprechung des Ugetsu Monogatari erwähnt. Dieses letzte Werk hat Bakin für mehrere seiner Erzählungen auch als Stoffquelle benutzt; des weiteren hat er die Otogi-zōshi, das Suikoden und andere chinesische Erzählungen für seine Zwecke ausgebeutet.

Was Bakin vor der mit dem Jahre 1804 beginnenden Bunkwa-Ära geschaffen hat, besteht aus kleineren Erzählungen Kibyōshi, die zwar schon das Können des zukünftigen Meisters andeuten, aber durch die Werke der zweiten Periode (seit 1804) vollständig in den Schatten gestellt werden. Ich erwähne von ihnen nur das Katakuchi Nomi-tori-manako, »Nach Rache ausspähen wie mit Flohfangsaugen«, illustriert von Shigemasa, in welchem Bakin die Mode der Vendettengeschichten mitmacht. Mit dem Geppyō Kien, »Die wunderbaren Beziehungen zwischen Eheleuten«, 1804 (5 Bde.), welches ihn mit einem Sprunge in die vorderste Reihe der zeitgenössischen Autoren eintreten liess, beginnt die zweite Epoche seines Schaffens, in der er hauptsächlich romantische und historisch-romantische Erzählungen hervorbrachte. Die berühmtesten Romane, in der Reihenfolge ihrer Entstehung aufgezählt, sind die folgenden:

1806—1810: Chinsetsu Yumi-hari-zuki, »Wunderbare Geschichte vom Bogenspannmond« (Anspielung auf Tametomos, des Helden, Geschicklichkeit im Bogenschiessen); 5 Teile in 30 Bdn.

1806: Sumida-gawa Bair'yū Shinsho, »Neues Buch von der Pflaume (d. i. Umewakamaru) und dem Weidenbaum am Sumida-gawa«; 6 Bde.

- 1807: Matsura Sayohime Sekikonroku, »Die Mär von der versteinerten Seele der Matsura-hime«; 3 Bde.
- » Raigō Ajari Kwaisoden, »Die wunderbare Rattengeschichte des Abtes Raigō«; 9 Bde.
 - » San-shichi Zenden Nanka no Yume, »Vollständige Geschichte der [Sängerin] Sankatsu und [ihres Geliebten] Hanshichi, oder der Traum von Nanka«; 14 Bde.
- 1808: Shunkwan Sōzu Shima Monogatari, »Die Geschichte von dem Bischof Shunkwan auf der Teufelsinsel«; 8 Bde.
- » Shō-sen Jōshi Akino Nanakusa, »Liebesgeschichte von Hisamatsu und Osome«; 10 Bde.
- 1811: Aoto Fujitsuna Moryōan, »Des berühmten Richters A. F. Schiedssprüche in zweifelhaften Justizfällen«; 5 Bde. (Aoto war Minister unter dem Shikken Hōjō Tokiyori in Kamakura, gegen 1250.)
- 1814—1827: Asaina Juntōki, »Die Inselfahrt des Asaina« (Saburō Yoshihide, des starken Helden aus der Kamakura-Zeit, der die Teufel auf der Insel Kikai-ga-shima unterwirft); 4 Teile; unvollendet.
- 1814—1841: Nansō Satomi Hakkenden, »Biographie der acht Hunde von Satomi in Nansō (Bōshū)«; 9 Teile in 106 Bdn.
- 1824—1832: Sesshōseki Gōjitsu Kwaidan, »Der Todesstein; eine Spukgeschichte aus späteren Tagen«; 5 Teile.
- 1828: Kinseisetsu Bishōnen-roku, »Moderne Erzählung vom schönen Jüngling«.
- 1830: Kyōkakuden, »Geschichte eines edlen Ritters« (eines Nachkommen von Masashige); 25 Bde.; Fragment.

Im allgemeinen zeigt Bakin herzlich wenig Sinn für Komik und Humor. Deshalb nehmen die beiden Novellen Musōbyōe Kochō Monogatari, »Traumgeschichte des Musōbyōe« (1809—1810) und Yamato-zōshi (1826), welche humoristisch-satirischen Charakters sind, eine exzeptionelle Stellung unter seinen Werken ein.

Ich will nunmehr über den Inhalt der bemerkenswertesten Erzählungen kurz berichten, obgleich es mir manchmal kaum gelingen wird, bei der verschwenderischen Fülle von Ereignissen und Personen in den großen Romanen den Gang der Handlung

klar dazulegen. Hatte der Verfasser ja selber, wie man erzählt, seine Not, das Ganze zu überblicken. Er soll sich vieler kleinen Puppen bedient haben, deren Aufstellung hier und dort in seinem Zimmer oder deren Einschachtelung ihn zu erinnern hatte, wo sich die Personen befanden, was aus ihnen geworden war, und ob sie nicht etwa bereits in einem früheren Kapitel eines seligen Todes gestorben waren. Schon die kurzen Analysen werden zeigen, daß Bakin seiner Phantasie mehr als billig die Zügel schiessen läßt und uns fortwährend so krasse äußere und innere Unmöglichkeiten zumutet, daß nur ein ganz kindliches Gemüt dies auf die Dauer vertragen kann.

Yumi-hari-zuki ist wohl der beste aller Bakinschen Romane, auf dessen Ausführung der Verfasser große Sorgfalt verwandte. Der Held der Geschichte ist der uns aus dem Hōgen Monogatari bekannte berühmte Bogenschütze Minamoto no Tametomo, aber abgesehen von einigen ganz frei verwendeten historischen Persönlichkeiten und den groben Umrissen des Hōgen-Krieges (1156—1158) ist der Inhalt der Erzählung ein erfundener und wimmelt von phantastischen Übertreibungen, die dem Ganzen einen märchenhaften Anstrich geben. Die Sprache ist möglichst altertümlich gehalten, um die Leser in jene alte Zeit täuschend zurückzusetzen, und Bakin hatte sich außerdem mit der Geographie, der Geschichte und den Sitten der Ryūkyū-Inseln und der sieben Eilande von Izu vertraut gemacht, als wollte er einen streng-historischen Roman schreiben. Der dritte Teil ist geradezu eine Geschichte der Ryūkyū-Inseln.

Tametomo, ein tapferer, stolzer, zügelloser, aber kluger Mensch, groß und stark wie ein Riese, scharfen Auges und gewaltigen Armes, der mit Leichtigkeit seinen zähen, neun Fuß langen, nimmer fehlenden Bogen spannt, wird von seinem zürnenden Vater nach dem Westlande, nach Kyūshū, verbannt. Dort heiratet er Shiranui, die schöne Tochter des Fürsten, und lebt glücklich mit ihr, bis er sich nach der weit im Südmeer gelegenen Ryūkyū-Insel einschifft, um auf Befehl des Kaisers einen wunderbaren Kranich zu fangen. Ihn begleitet ein Jäger, der ohne Waffen durch geschickte Steinwürfe seine Beute zu erlegen pflegt. Zurückgekehrt von Ryūkyū, wo er allerhand seltsame Abenteuer erlebt und unter anderm in einen Tausende von Fuß tiefen Abgrund fällt, ohne sich zu zerschmettern, nimmt er wieder von der besorgten Gattin, die ihn nicht gehen lassen will, schmerzlichen Abschied und begibt sich nach der Residenzstadt Kyōto, persönlich den gefangenen Kranich an den Kaiser abzugeben.

Er gerät in die politischen Verwirrungen, welche den Hōgen-Krieg herbeiführen, nimmt mit seinem Vater Tameyoshi an der Verschwörung des Exkaisers Sutoku Teil, kämpft zwar sehr tapfer, wird aber mit seinen Anhängern, da der Oberfeldherr auf seinen weisen Rat nicht hört, geschlagen. Er flieht nach dem Badeort Ishiyama, seine Wunden zu heilen, und wird durch die Ränke eines Verräters gefangengenommen und nach der Insel Ōshima von Izu verbannt. Hier vermählt er sich mit Frau Sasae, die ihm drei Kinder gebiert, und verbringt zehn glückliche Jahre, von den Insulanern wegen seiner Tapferkeit und Güte als ihr Herrscher verehrt. Eines Tages kommt ein feindliches Schiff heran, ihm den Garau zu machen; er bringt es aber durch einen einzigen Pfeilschuß seines mächtigen Bogens zum Sinken und entflieht vor weiteren Nachstellungen über die See nach Iyo. Ein Traum lenkt ihn von der Absicht ab, am Grabe des dorthin verbannten und daselbst gestorbenen Exkaisers Sutoku Selbstmord zu begehen. Er begibt sich weiter nach Higo und trifft unerwartet mit seiner Gattin Shiranui zusammen, welche von bösen Feinden aus ihrem Schloß und Land vertrieben worden war und sich hier verborgen hält. Sieben Jahre leben sie wieder glücklich miteinander; sie gebiert ihm auch einen Sohn, Shuntenmaru, den späteren König von Ryūkyū. Dann schifft er sich mit seiner Frau und dreißig Rittern nach der Residenz ein, Rache an den Mördern seines Vaters zu nehmen. Unterwegs überfällt sie ein fürchterlicher Orkan; Shiranui gibt sich selbst den Tod in den Wellen, um den Sturm zu beschwichtigen; alle Krieger gehen unter, nur Tametomo wird auf den Wogen mit Hilfe von Geistern nach Ryūkyū getragen. Dort hatte der böse Zauberer Mōun, der schon lange nach dem Thron strebte, den törichten König und die wollüstige Königin umgebracht und wollte auch der Prinzessin, einer Tochter aus erster Ehe, welche vor der gehässigen Stiefmutter hatte entfliehen müssen, an den Leib. Tametomo rettet sie. Die Prinzessin stirbt, wacht aber wieder auf, und zu seinem Erstaunen nimmt sie die Züge und Stimme der für ihn gestorbenen Shiranui an, denn um ihrer sittlichen Reinheit willen ist es dieser durch die Gnade des vergöttlichten Exkaisers Sutoku vergönnt, wieder in der Welt zu erscheinen. Die von Shiranuis Geist beseelte Prinzessin wird Tame-tomos Weib. Er führt nun Krieg gegen den Verräter Mōun, wird geschlagen, flieht mit der neuen Shiranui nach Hamashima und trifft dort seinen Sohn Shuntenmaru an, der durch einen Sturm dorthin verschlagen worden war. Die Pläne seines Sohnes befolgend, besiegt Tametomo den Feind, Shuntenmaru selber erschlägt den Zauberer Mōun. Jetzt ist die Erdenlaufbahn Tame-tomos beendet. Er steigt mit seiner Frau zum Himmel empor, wo Sutoku-in, sein Vater und seine Brüder ihn freundlich empfangen, wie die olympischen Götter den Herkules. Shuntenmaru besteigt den Thron von Ryūkyū und wird der Ahnherr einer langen Reihe von Königen.

Mehrere Abschnitte des Romans sind dramatisiert worden und haben auf der Bühne guten Erfolg gehabt.

Satomi Hakkenden »Die Geschichte der acht Hunde im Fürstentum Satomi« ist eine Erzählung von höchst seltsamem, fast abstrusem Inhalt. Sie zerfällt in die Vorgeschichte von der Prinzessin Fuse-hime und dem Hunde Yatsubusa und in die Lebensgeschichte der acht Ritter, der mystischen Söhne jener beiden.

Der Fürst Satomi Yoshizane im Lande Awa wird plötzlich von Anzai Kagetsura, der ihm bisher Freundschaft geheuchelt hat, überfallen und in seinem Schlosse belagert. Schon sieben Tage fehlt es an der nötigen Nahrung, da erblickt der Fürst, im Garten umherwandelnd, seinen treuen Hund Yatsubusa und spricht zu ihm: »Wenn du meiner Gunstbezeugungen gedächtest, so würdest du den feindlichen Heerführer töten und uns vom Tode erretten. Willst du es versuchen?« Da der Hund den Herrn ansieht, als verstände er ihn, streichelt der Fürst seinen Kopf und sagt: »Wenn du es vollführst, so sollst du immer schönes Futter bekommen.« Da der Hund mit diesem Angebot nicht zufrieden scheint, fährt er fort: »So will ich dir ein Amt geben oder ein Gebiet abtreten, und wenn das noch nicht genug ist, will ich dir meine Tochter Fuse-hime geben.« Dies schien den Hund zu befriedigen. Er lief schnell davon, und als der Fürst und seine Krieger eben ihre Henkersmahlzeit einnehmen wollten, ehe sie ins Gras zu beißen hätten, brachte der Hund plötzlich den Kopf des feindlichen Führers herbei, den er in der Nacht totgebissen hatte. So wurde der Fürst von seinem gefährlichen Gegner befreit, dachte aber nun keineswegs im Ernst daran, sein Versprechen zu erfüllen. Darob ward der Hund sehr zornig, denn er war kein gewöhnlicher Hund. Der böse Geist einer vom Fürsten zum Tode verurteilten Dirne namens Tamazusa war nämlich in ihn gefahren und trieb ihn zu seinen Handlungen, um am Fürstenhause Satomi Rache zu nehmen. Eines Tages drang der Hund in das Zimmer der Prinzessin ein. Ich gebe die darauf folgende Szene als eine charakteristische Probe der Bakinischen Ausdrucksweise und seiner moralisierenden Tendenz im Wortlaut.

»Der Haushund Yatsubusa legte sich dicht bei der Prinzessin Fuse-hime nieder, die eben tief in Lektüre versunken war. Der Hund wollte gar nicht von ihr weichen, trotzdem mehrere Kammermädchen alle Mittel erschöpften, ihn aus dem Zimmer hinauszujagen. Weder Prügel noch Lanze konnten ihn wegtreiben. Je mehr man sich bemühte, desto wilder wurde der Hund. Funken sprühten aus seinen großen Augen, als ob es blitzte, sein Knurren dröhnte dumpf, wie wenn der Donner hinter den Bergen rollte, ja seine knirschenden Zähne und sein giftiger Rachen gaben ihm ein so schreckliches Aussehen, daß man vor Furcht nicht wagen konnte, in seine Nähe zu

kommen. Endlich erschien der Fürst Satomi, der Vater der Prinzessin, eine Lanze in der Hand. Nachdem er sich im Zimmer umgesehen hatte, befahl er den Kammermädchen und Dienern, welche nach ihm hereinkamen, wegzubleiben. Nun stürzte er auf den Hund los und suchte ihn zuerst durch Bedrohung mit der Lanze hinauszutreiben. Aber nein, alle seine Drohungen waren umsonst. Er heulte sogar nur um so lauter und war im Begriff, seinen Herrn anzufallen. Vor Ärger rot, hub der Fürst nun an: ‚Du böser, schlauer Dämon! Es ist eine fruchtlose Mühe, einem solchen vernunftlosen Tiere zuzusprechen. Doch du erkennst wohl deinen Herrn, der seit siebzehn Jahren dich ernährte. Welche Wohltat ist größer als diese siebzehnjährige sorgliche Pflege und Ernährung? Kannst du diese Wohltat nicht anerkennen, so sollst du durch diese Lanze fühlen, wie groß des Herrn Gunst gewesen ist.‘ Damit streckte er die Lanze vor, um ihn zu durchbohren. Die Prinzessin Fuse-hime erhob sich rasch und trat vor den Fürsten: ‚Warte doch noch einen Augenblick, mein lieber Vater! Soll das die Handlung eines Fürsten sein, daß er einen Hund schilt und tötet, wie ein Schlächter zu tun pflegt? Ich habe dir etwas zu sagen; bitte, schenke ihm das Leben!‘ — Satomi entgegnete: ‚Deine Mahnung ist mir unbegreiflich. Frisch heraus, was hast du zu sagen?‘ — Fuse-hime wischte sich die Tränen ab, welche ihre schönen Augen befeuchteten, und strich ihre Kleidung zurecht: ‚Von alten Zeiten her rühmte sich jede weise Regierung eines verehrten Fürsten, daß unter ihr jeder Dienst belohnt und jede Missetat bestraft werde. Ja, Austeilungen von Belohnung und Strafe bilden auch jetzt noch die wichtigsten Handlungen einer Regierung. Wenn Tat und Arbeit nicht belohnt und Vergehen und Missetaten nicht bestraft werden, so wird der Staat in Unordnung geraten. Denn wer möchte in einem solchen Staate arbeiten! So habe ich hier ein Beispiel: Wer hat den Kopf deines unüberwindlichen Feindes geholt, als unsere Festung beinahe von ihm zerstört worden wäre? Wie ängstliche Anstrengungen haben wir damals gemacht, um unser Schloß gegen den Feind zu verteidigen! Wer war der Retter, der uns aus diesem trüben, unglücklichen Zustande erlöste? Sowohl unsere ganze Familie, als auch dreitausend streitbare Männer haben ihr Leben nur diesem einzigen Retter zu verdanken. Nun, wer ist dieser Retter? Der Retter ist kein anderer als dieser Hund. So einen großen Dienst hat uns dieser Hund geleistet! Und nun soll ihm mit dem Tode entgolten werden? Warum ihn so grausam behandeln? Meinst du nicht, daß er dann das unglücklichste Wesen sein würde?‘ — Satomi hörte ihr ungeduldig zu: ‚Ich kann dich nicht verstehen. Seit er meinen Feind vernichtete, ernannte ich einen Mann zum Hundepfleger, der sich nur um ihn zu kümmern hat. Leckerbissen und gewählte Essenzen werden auf seiner Tafel aufgetragen. Sein Lager, worauf er sitzt und schläft, ist ganz mit seidenen, gestickten Tüchern bedeckt und mit den feinsten Federn ausgestopft. Kann das nicht die höchste Belohnung genannt werden,

die ein Hund, ein Tier, von seinem Herrn zu erhalten vermag?' — Fuse-hime sah den Vater an und sagte: ‚Du hast mich ein chinesisches Sprichwort gelehrt: ‚Das Wort eines Fürsten ist wie Schweisstropfen.‘ Ja, eines Fürsten Rede und Wort muß immer ernst und wahr sein und darf nie nachträglich zurückgenommen werden, wenn es einmal ausgesprochen ist. Ach, mein Vater! Als wir von Kagetsuras starker Heeresmacht belagert waren, da hattest du versprochen: ‚Wenn du das Haupt Kagetsuras als Beute bringst, so kannst du die Hand meiner Tochter bekommen.‘ Obgleich das bloß ein Scherz gewesen sein mag, so hat der Hund doch alsbald auf deinen Befehl mit Erfolg des Feindes Haupt geholt. Wie durftest du dein Versprechen unerfüllt lassen? Denke dir einmal, daß er ein Mensch wäre! Wer kann sich damit zufrieden geben, nur mit Nahrung und Kleidung belohnt zu werden, nachdem er einen heißen Kampf auf Leben und Tod bestanden und unschätzbare Beute heim gebracht hat? Allerdings ist er ein Tier und kein Mensch. Doch er hat bestanden, was kein Mensch bestand. Er hat mehr getan, als irgend ein Mensch damals vollbringen konnte. Es ist ein seltsamer Vorfall, daß ein Hund eine so große Tat vollbrachte. Nur ein Hund von solch seltsamen Eigenschaften kann es wagen, sich um ein Menschenweib zu bewerben. Ich meine, daß dieser Hund wirklich ein Recht hat, mich von deiner Hand zu fordern. Es ist jetzt deine Pflicht, daß du jenes Versprechen erfüllst. Ich sehe keinen andern Ausweg, als daß ich mich dem Hunde überlasse. Ach, Vater! vergib, daß ich mit einem Hunde mein ganzes Leben zubringen will. Ach, in der weiten Welt gibt es kein zweites so armes und unglückliches Wesen wie mich, die ich den Vater verlassen und einem Hunde angehören muß!‘

Der Fürst wirft hierauf die Lanze zu Boden und argumentiert selber, daß ein Herrscher die von ihm gegebenen Gesetze nicht übertreten dürfe, weil sonst auch die Untertanen die Gesetze nicht achten und zu Aufruhr schreiten würden. Er habe zwar nie die Absicht gehabt, dem Hunde seine Tochter zu überlassen, müsse aber freilich sein Wort erfüllen. Er erinnert sich des Ausspruchs eines alten Wahrsagers, daß ein Fluch auf der Tochter ruhe, und glaubt an Schicksalsbestimmung. Die Prinzessin hält nun dem Hund eine Predigt über die Ungleichheit zwischen ihr und ihm. Obgleich man sonst nur unter seinesgleichen heirate, wolle sie trotzdem mit innerlichem Widerwillen das Versprechen ihres Vaters erfüllen. Sie betrachte es als ihr Schicksal. Wenn er sie aber je begehre, so würde sie ihn sofort mit ihrem Dolche erstechen und dann sich selber töten. Dagegen wenn er den Unterschied zwischen Mensch und Tier beachte, so wolle sie ihn als einen guten Führer betrachten, der sie zur Erlösung aus dem Fluche geleite. Unter der Bedingung wolle sie ihm überallhin folgen. Der Hund nickt Zustimmung und trägt sie nach einem versteckten Ort im Gebirge Toyama, und der Fürst verbietet seinen Untertanen bei Todesstrafe das Betreten des Ge-

landes. Durch heilige Ermahnungen gelingt es der hochgesinnten Prinzessin, den Hund von dem bösen Geiste und das Haus Satomi von dem Fluche zu erlösen. Ein Jahr lang lebt sie mit dem Hunde zusammen. Eines Tages begegnet ihr im Walde ein heiliger Wunderknabe und verkündet ihr, die sich schon längere Zeit unpäßlich fühlt, daß sie von dem Hunde schwanger sei. Er fügt hinzu, ihre Kinder würden gestaltlos geboren und nach ihrer Geburt noch einmal wiedergeboren werden. Da beschließt die Prinzessin zu sterben, macht ihr Testament und befiehlt auch dem Hunde, sich im Fluß zu ersäufen. Gerade als dies ausgeführt werden soll, naht ein treuer Ritter des Fürsten, Daisuke Kanamari, in der Absicht, die Prinzessin von dem Hunde zu befreien. Er tötet den Hund mit einem Gewehrschuß, aber die Kugel durchschlägt dessen Körper und trifft auch die Prinzessin in die rechte Brust. Fuse-hime macht hierauf durch Bauchaufschneiden (Harakiri) ein Ende. Aus ihrem Leibe steigt ein wunderbarer Nebel zum Himmel empor, und von den 108 Perlen des Lieblingsrosenkranzes der Prinzessin verschwinden die acht Perlen, welche die konfuzianischen Haupttugenden Humanität, Rechtlichkeit, Höflichkeit, Weisheit, Loyalität, Treue, kindliche Pietät und brüderliche Liebe bedeuten¹⁾. Aus diesen Perlen nehmen acht Ritter ihren mystischen Ursprung. Sie werden leiblich an verschiedenen Orten von verschiedenen Eltern geboren, und jeder erhält bei Gelegenheit eine der verschwundenen Kristallperlen des Rosenkranzes. Die Ritter sind die Verkörperungen der betreffenden acht Tugenden. Sie alle besitzen von Geburt an wunderbare Kraft und hervorragende Eigenschaften und unterscheiden sich individuell so wenig voneinander, daß sie eigentlich wie ein einziger Held, der nur unter verschiedenen Namen auftritt, erscheinen. Dieser peinliche Mangel in der Charakterzeichnung rührt von dem Bestreben Bakins her, seine Helden alle als vollendete Tugendspiegel hinzustellen. Ihre Handlungen werden dadurch farblos und die Personen verlieren alles wahre menschliche Interesse. Wie Klopstock, nach Schillers Ausdruck, seinen Personen den Körper auszog, um sie ganz zu Geist zu machen, so zieht Bakin hier seinen Helden den Menschen aus, um sie ganz zu Göttern zu machen.

Wir verzichten auf eine Schilderung der äußeren und inneren Nöte, welche die Ritter Inutsuka Shino, Inukai Genhachi, Inumura Daikaku (diese beiden töten eine miraculöse Bergkatze, welche den

¹⁾ Der buddhistische Rosenkranz besteht in der Regel aus 108 Perlen, welche die Leidenschaften des menschlichen Herzens vergegenwärtigen. Die Zahl 108 entsteht in folgender Weise: die 6 Sinne, multipliziert mit 2 (innen und außen), multipliziert mit 3 (Lust, Unlust, weder Lust noch Unlust), multipliziert mit 3 (Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft). Die acht Perlen, welche die konfuzianischen Tugenden repräsentieren, sind Bakinsche Erfindung.

Vater Daikakus umgebracht hatte) usw. heldenhaft bestehen. Nach vielem abenteuerlichem Umherwandern finden sie sich alle im Lande Awa zusammen und dienen dem Fürsten Satomi als seine getreuen Vasallen, mit deren Hilfe dieser seine Feinde vernichtet. Zum Lohn für den Dienst bekommt jeder der acht Ritter eine Tochter des Fürsten zur Frau und ein Schloß. Am Schluß werden sie alle wundertätige Einsiedler.

Die lange Reihe von fast 28 Jahren, über die sich die Abfassungszeit des *Hakkenden* ausdehnt, — die Arbeit wurde im Januar 1814 begonnen und im August 1841 beendet —, hat sowohl der Einheit des Stils als auch dem geschlossenen Verlauf der Handlung Eintrag getan. Die späteren Teile fallen gegen die früheren in jeder Beziehung ab. Es ist erstaunlich, mit welchem glühendem Interesse das Publikum diesen Roman während seines allmählichen Erscheinens verfolgte, und wie er noch bis heute von der kritiklos schmöckernden Jugend, ähnlich wie bei uns die Indianergeschichten, verschlungen wird. Es gibt wohl keinen litterarisch gebildeten Japaner, der nicht als Knabe den Roman voll Begeisterung gelesen hätte; aber viele von ihnen sind, nachdem ihnen Verstand und Urteil im Leben reiften, jetzt nicht mehr imstande, das Buch zu lesen. Eine vorurteilslose Beurteilung wird kaum zu anderem Schlusse kommen, als daß die Ursache von Bakins beispielelosem Erfolge — immer abgesehen von dem unbestreitbaren Verdienst seiner gewandten, ausdrucksfähigen, oft bezaubernden Sprache — gerade in solchen Eigenschaften liegt, welche ihm den Anspruch auf den Namen eines wirklich großen Schriftstellers benehmen: in einem maßlosen Ausschweifenlassen der Phantasie, in der Zeichnung schablonenhafter, aber unsere Sentimentalität in starke Mitleidenschaft ziehender Charaktere, in äußerst geschickter Sensationsmacherei, durch die er die Neugierde seiner Leser stets anzuspornen verstand. Auf den japanischen Durchschnittsleser übt nichts einen größeren Reiz aus als das Sentimental-Bizarre. Für seine ästhetische Auffassung ist es ferner bezeichnend, daß in dem Roman diejenigen Stellen sich der höchsten Beliebtheit erfreuen und früher auch oft auswendig gelernt wurden, wo der Epiker zum Lyriker wird, z. B. in der Abschiedsszene Shinos von der ihn liebenden Hamaji. Die Liebe spielt, nebenbei gesagt, in diesem Roman eine ganz untergeordnete Rolle. Nur zwei der Helden haben ein einseitiges Liebesverhältnis, in dem ihr Verhalten gegen die liebende Braut

oder Frau uns keineswegs imponiert. Shino verläßt seine treuergebene Geliebte Hamaji aus Prinzipienreiterei, Genhachi scheidet sich von seiner Frau Hinaginu infolge einer stiefmütterlichen Intrige und treibt die Frau in den Tod. Wir werden mit schönen, moralisierenden Grundsätzen und Vernünfteleien abgespeist, wo wir lieber das Herz reden hören möchten.

Bei der Aufstellung der Achtzahl seiner Helden, die geschmackloserweise als Hundssöhne¹⁾ erscheinen, ist Bakin dem Suikoden gefolgt, nur daß er die 108 Helden des chinesischen Vorbildes in seiner Erzählung auf acht einschränkte. Zahlreiche Einzelzüge, wie die mysteriöse Entstehung dieser Personen (im Suikoden birst ein Grabmal, und die 108 steigen daraus hervor), gehen ebenfalls auf das Suikoden zurück. Eine genaue Verfolgung der Parallelen in beiden Werken würde interessante Aufschlüsse über die Einwirkung der chinesischen Novellistik auf die japanische liefern. Die neuerlich im Kreise der Bakin-Verehrer aufgekommene Meinung, daß Hakkenden ein Tendenzroman sei, worin der Verfasser die Ruchlosigkeit der Tokugawa-Regierung gegeißelt und das kaiserliche Haus in Schutz genommen und so die Restauration gefördert habe, ist als eine ganz unberechtigte Spitzfindigkeit abzuweisen.

Die Hauptfigur der Erzählung Raigō Ajari Kwaisoden, »Wunderbare Rattengeschichte des Abtes Raigō«, ist Yoshitaka, der Sohn des im Kampfe gegen Minamoto no Yoritomo untergegangenen Kiso Yoshinaka²⁾. Yoshitaka denkt immer daran, seinen Vater zu rächen. Als er eines Nachts da, wo sein Vater gefallen war, schläft, erscheint ihm im Traum der Geist des Abtes Raigō und lehrt ihn eine Zauberkunst, die ihn befähigt, das Rattengeschlecht in seinen Dienst zu rufen. Er dringt mit den Ratten in Yoritomos Behausung ein, doch scheitert seine Zauberkunst an einer silbernen Katze. Er wird gefangen genommen, aber auf Fürsprache seiner Verlobten, einer Tochter

¹⁾ Auch ihre Namen nehmen Bezug auf den Hundeursprung: Inu-tsuka, Hundehügel (Hundegrab), Inu-kai, Hundehälter, Inu-mura, Hundsdorf usw.

²⁾ 1154—1184, gefallen in der Schlacht am Ujigawa 1184. Seine Nebenfrau, die männlich-starke Tomoe-Gozen, gebar später als Frau des Wada Yoshimori den berühmten Asaina Saburō, den Bakin zum Helden seines Romans Asaina Juntōki gemacht hat.

Yoritomos, und des Priesterpoeten Saigyō wieder freigelassen. Um durch den Anblick Yoritomos nicht fortwährend an seine Rachepflicht gemahnt zu werden, sticht er sich selber die Augen aus.

Shōsen-jōshi ist die Geschichte des Liebespaares Hisamatsu und Osome¹⁾. Beide stammen aus vornehmen Häusern, treuen Anhängern der Süddynastie, und waren von ihren Eltern schon als Kinder miteinander versprochen. Nach dem Untergang ihrer Familien im Kampf mit den Ashikaga kommen sie sich für lange Zeit aus den Augen. Der verwaiste Hisamatsu tritt später als Gehilfe in das Haus eines Ölhändlers ein. Dieser war ehemals ein Untergebener des Vaters der Osome gewesen und hatte bei dem Zusammenbruch das Mädchen gerettet, das nun bei ihm wohnt. Längere Zeit leben nun Hisamatsu und die schöne Osome nebeneinander hin, ohne sich zu erkennen. Durch einen Zufall erfahren sie ihre gegenseitige Geschichte und werden schliesslich ein glückliches Ehepaar.

Das Shunkwan Sōzu Monogatari handelt von dem uns schon bekannten Bonzen Shunkwan, welcher wegen seiner Teilnahme an der Verschwörung gegen die herrschsüchtigen Taira nach der Insel Kikai-ga-schima verbannt worden war. Shunkwan entflieht von dort, lebt dann heimlich unweit Kyōto als Lehrer der Taktik und überliefert Yoshitsune, dem Verlobten seiner Tochter, das wertvolle strategische Werk Tora no Maki, »Tigerbuch«²⁾, mit dessen Hilfe Yoshitsune die Erbfeinde besiegt und vernichtet.

San-Shichi Zenden Nanka no Yume, »Die vollständige Geschichte von San (Sankatsu) und Shichi (Hanshichi)« oder »Der Traum von Nanka« ist ein dem Hakkenden und Yumihari-zuki ebenbürtiger großer Roman, den ich aus gewissen Gründen sogar über diese stellen möchte. Er übertrifft sie sowohl in der sicheren Anlage des Planes als in der Charakterisierung der handelnden Personen. Bakin begeht hier nicht seinen gewöhnlichen Fehler, daß er seine Personen zu Spielbällen eines äußeren Schicksals, zu Experimentalfiguren für die absurde

¹⁾ Chinesisch Shō = jap. Matsu ist Abkürzung von Hisamatsu, und Sen = jap. Some, Abkürzung von O-Some.

²⁾ Eines von den sechs strategischen Werken des chinesischen Feldherrn T'ai Kung-wang (Giles, Bibl. Dict. No. 343).

buddhistische Vergeltungslehre macht, sondern die Handlungen der Personen und ihrer Geschicke ergeben sich aus den Charakteren der Personen selbst. Fürwahr ein Schritt auf dem rechten Wege, dessen sich der Verfasser leider nicht bewußt geworden zu sein scheint. In dem halbherzigen Schluß, wo der Held der Erzählung die eine Geliebte als Frau behält, die andere sich als Nebenfrau zulegt, — eine Parallele zur Geschichte des Grafen von Gleichen, ohne deren ethische Begründung —, verfängt sich Bakin wieder in den Fesseln altchinesischer Anschauungen und ahmt das Beispiel des chinesischen Weisen Shun nach, der die Schwester seiner Frau zur Konkubine nahm¹⁾. Die äußere Veranlassung gab das Drängen des Buchhändlers Enomoto Heikichi, welcher von Bakin einen großen Roman haben wollte, den Leute aller Stände lesen könnten. Bakin schrieb das Werk im Laufe des Jahres 1807; da es aber zu umfangreich geworden war, zögerte der Verleger aus Furcht vor Verlust mit der Herausgabe bis zum März des folgenden Jahres, wo es mit Bildern des berühmten Malers Toyokuni erschien. Es fand zwar schon anfänglich keinen geringen Beifall; ein durchschlagender Erfolg trat aber erst ein, nachdem es, von einem unbekannten Autor dramatisiert, im Kabuki-Theater zu Ōsaka über die Bühne gegangen war. Seitdem wurde es so populär, daß fast jedes Kind es kannte und Bakin veranlaßt wurde, eine Nachgeschichte unter dem Titel *Uranau Yume Nanka Kōki*, »Traumdeutungsbuch« zu schreiben. Der Stoff ist nicht ganz frei erfunden. Es liegt ihm die Geschichte von der Sängerin O-San und dem Kaufmannssohn Hanshichi aus der Ashikaga-Zeit zugrunde, die schon vor unserem Autor in vier Volksbüchern verarbeitet worden war und bis in Bakins Zeit auch auf dem Puppentheater gespielt wurde. Aus der kleinen unbedeutenden Geschichte hat die Kunst Bakins einen großen Roman gemacht. Der Nebentitel »Traum von Nanka« nimmt ganz äußerlicher Weise Bezug auf die altchinesische Erzählung *Nanka-ki*, »Geschichte von Nanka«, in der ein Mann im Traum allerlei Abenteuerliches erlebt, Fürst von Nanka wird und beim Erwachen erkennt, daß alles doch nur Traum und Schaum ist. Bakin wollte damit

¹⁾ Bakin behandelt diesen Stoff in der Erzählung *Ito-zakura Shunchō Ki-en* »Frühlingsschmetterlinge und wundersame Liebesbeziehungen« (8 Bde.).

andeuten, daß Menschenleben und Menschenglück nichts weiter als ein Traum sind. Im übrigen haben die beiden Erzählungen nichts miteinander gemein. Bakin schildert sittliche und gesellschaftliche Zustände seiner eigenen Zeit, verlegt die Handlung aber in die Ashikaga-Periode. Er will besonders die Verschwendungssucht der höchsten Stände und den filzigen Geiz des Bürgerstandes an den Pranger stellen. In dem dargestellten Konflikt zwischen Recht und Unrecht siegt natürlich das erstere.

Der arme Holzhauer Akane Hanroku hat einen leiblichen Sohn Hanshichi und eine Pflögetochter O-San, die er und seine Frau angenommen haben, weil Hanroku den Vater derselben fahrlässig getötet hatte. Die beiden Kinder sollen sich später heiraten. Hanroku hat Gelegenheit, seinem Dienstherrn Ritter Arimatsu Tenzen, dem Vasallen des Fürsten Tsuzui Junshō von Nara in Yamato, einen großen Dienst zu leisten, indem er einen zauberkräftigen alten Kämpferbaum fällt, und wird zum Inspektor des Stadtbezirks Gojō ernannt. Der ehrgeizige und geldgierige Mensch, der nach dem Tode seiner klugen Frau nicht mehr gezügelt wird, schließt ungeachtet des schon bestehenden heiligen Gelöbnisses mit Arimatsu einen Vertrag, nach dem Hanshichi die einzige Tochter desselben, Sonohana, heiraten soll. Da Hanshichi sich weigert, beschließt der böse Vater, O-San aus dem Wege zu räumen. Er besticht einen Medizinverkäufer, Kasamatsu Heizō, welcher in Bärenkleidung Bärenгалle verkauft, das Mädchen bei einem Tempelgang zu rauben und zu töten. Der Raub wird ausgeführt, aber der Händler hat Mitleid und nimmt das junge Mädchen, dem er den teuflischen Plan des eigenen Vaters enthüllt, an Kindesstatt an. O-San geht mit ihm nach Kyōto und wird eine sehr geschickte, wegen ihrer Schönheit und ihres sittlichen Betragens allseitig umworbene Sängerin unter dem Namen Sankatsu. Sie bleibt aber ihrem früheren Verlobten treu, immer ein Wiedersehen mit ihm ersehnd. Inzwischen vergehen mehrere Jahre. Sonohana ist sechzehn Jahre alt, und Hanshichi, welcher der Leibwache des Prinzen zugeteilt worden ist, wird gezwungen, sich mit ihr zu vermählen. Er läßt zwar die Zeremonie über sich ergehen, berührt aber nie seine Frau. Sie, die ihn liebt, ist über den Mangel an Zuneigung seinerseits sehr betrübt. Als sie sich endlich ein Herz faßt und ihn wegen der Zurücksetzung befragt, klärt er sie über den Sachverhalt auf. Seinen Vorschlag, sich zu trennen, nimmt sie nicht an, sondern will wenigstens vor der Welt seine Frau bleiben. Da bekommt der achtzehnjährige Prinz Tsuzui Yoshiwaka, dem Hanshichi dient, die Auszehrung. Er wird zur klimatischen Veränderung nach Kyōto geschickt und nimmt Hanshichi und zwei andere Leibwächter, Zenhachi und Chōkurō, mit. Während Hanshichi bald darauf krank daniederliegt, führen seine beiden schurkischen Gefährten den Prinzen in die Freudenhäuser und zu Sängerinnen,

und Yoshiwaka verliebt sich leidenschaftlich in die Sängerin Sankatsu. Unter dem Vorwande, ihm das Mädchen zu verschaffen, läßt man eine große Summe Geld aus Nara kommen; doch wollen die beiden Burschen das Geld an sich reißen und auch die Sängerin für sich fortschleppen. Das lockere Verhalten des Prinzen ist inzwischen in Nara ruchbar geworden. Der Fürst schickt den getreuen Vasallen Atsukura Tomoharu zur Untersuchung nach Kyōto. Atsukura zieht Hanshichi zu Rate und beschließt als bestes Mittel zur Rettung des Prinzen, die Sängerin durch Hanshichi entführen zu lassen. Zwar würde dann Hanshichi vor der Welt als Lüstling dastehen, aber der wahre Sachverhalt würde dem Fürsten mitgeteilt werden, und später könne er in Ehren zurückkehren. Hanshichi beschließt bei sich, die Sängerin zu ermorden¹⁾ und dann sich selbst zu töten. In einer dunklen, regnerischen Nacht kommen beide Pläne zur Ausführung. Chōkurō raubt die Sankatsu aus ihrer Sänfte auf der Straße, wird aber von dem auflauernden Hanshichi abgefangen und seiner Beute beraubt. Pfeilschnell trägt sie Hanshichi am Ufer des Sangoflusses dahin bis an den Fuß des Berges Shirakawa. In der Morgendämmerung, als er das Schwert zieht, sie zu töten, erkennen sie sich. Sie gehen miteinander in ein Dorf der Provinz Ōmi, wo er durch Schreibunterricht, sie durch Spiel und Gesang ihren Unterhalt erwerben und fünf Jahre lang leben. Es wird ihnen ein Töchterchen geboren. Die Rehabilitierung findet nicht statt, da die in jener Nacht gefangenen Schurken alle Schuld auf Hanshichi zuwälzen verstehen, als ob er der Anstifter von allem Übel gewesen wäre. Der zornige Fürst stößt sogar den Vater Hanshichis, den alten Hanroku, aus dem Samuraistande aus, der damit den ersten Teil des Lohnes für seine Schlechtigkeiten erhält. Bis hierher sind die Ereignisse leidlich plausibel und psychologisch verständlich. Nun entgleist der Verfasser aber vollständig. Es folgen eine Reihe von unmöglichen und ungenügend motivierten Begebnissen, edelmütige Taten, Schurkenstreiche, Überfälle von Räubern, wunderbare Zusammentreffen, versuchte und ausgeführte Selbstmorde. Die Frau des Ritters Arimatsu und Mutter Sonohanas entpuppt sich als die im Anfang des Romans verschollene Mutter O-Sans, so daß Sonohana und O-San also Halbschwwestern sind. Sie begeht aus Reue darüber, daß sie einst ihren ersten Mann schmachvoll verlassen, Selbstmord, desgleichen Hanroku, der aus einem Rabenvater ein opfermütiger Mustervater wird. Hanshichis wahre Handlungsweise wird durch den geständigen Chōkurō aufgeklärt. Er wird vom Fürsten wieder in Gnade aufgenommen, bekommt die hohe Stellung Arimatsus, welcher Priester

¹⁾ Der Leser beachte die Ähnlichkeit der Motive in Kyōdens Inazuma-byōshi. Die Erfindungskraft der Novellisten und Dramatiker in neuen Motiven ist überhaupt sehr gering. Gewisse Motive und Charaktertypen wiederholen sich bis zum Überdruß.

wird, und lebt glücklich mit O-San als Frau und Sonohana als Nebenfrau. Auch der bärenfellige Medizinverkäufer geht nicht leer aus: er bekommt Hanrokus ehemalige Stellung als Bezirksinspektor von Gojo.

Von den beiden humoristisch-satirischen Büchern Bakins wollen wir bloß das *Musōbyōe Kochō Monogatari* einer kurzen Betrachtung unterziehen. Der Name des Helden *Musōbyōe* deutet auf seine Träumernatur, denn *Musō* bedeutet »träumerische Phantasie« und *byōe* ist eine Endung für männliche Namen. *Kochō* ist eigentlich »Schmetterling« und nimmt Bezug auf eine über den chinesischen Philosophen Chuang-tszē erzählte Sage, wonach er geträumt haben soll, daß er ein Schmetterling wurde. *Kochō Monogatari* heißt also auch weiter nichts als »Traumgeschichte«.

Musōbyōe war ein Fischer, der täglich in seinem Kahn in die See stach und fischte. Eines Tages erscheint ihm plötzlich sein Urahn Herr *Urashima-tarō* (vgl. S. 362) auf einer ungeheuren Schildkröte und lobt ihn wegen seines friedlichen Gewerbes auf einsamer See, fern von dem ekelhaften Getriebe der Welt. Er schenkt *Musōbyōe* eine Angelrute und Angelschnur mit der Weisung, er solle sich zu Hause aus Rute und Schnur einen Papierdrachen herstellen, sich darauf setzen und ihn aufsteigen lassen. Der Wind würde den Drachen in die acht Wunderländer fortführen, nämlich in das Land der Kinder, der Verliebten, der Trunkenbolde, der Geizhalse, der Lügner, der Mühseligen (*bonnō*), der Betrübten und der Vergnügten. Diese Länder würden ihm gute Lehren erteilen. Hierauf verschwindet *Urashima-tarō* und *Musōbyōe* eilt nach Hause, fertigt den Drachen, bindet das eine Ende der Schnur an einen Baum und setzt sich auf den Drachen. Dieser steigt von selbst auf, die kurze Schnur verlängert sich ebenfalls von selbst, und *Musōbyōe* gelangt im Nu ins Kinderland. Hier sieht er, wie die Bewohner mit Ausnahme von wenigen Eltern alle nur Kinder sind, fortwährend weinen und schreien und ihre Eltern plagen, ohne daß diese darüber ungehalten werden. Dieser Anblick prägt in *Musōbyōe*s Seele ein tiefes Gefühl kindlicher Pietät. Der Wind dreht sich und treibt ihn ins Land der sinnlichen Lust. Er beobachtet, was alles aus der Liebe entspringt: Eifersucht, Zank usw. Eines Tages erblickt er ein hübsches Haus, worin ein Jüngling mit zahlreichen schönen Mädchen herumtollt. »Kommt und ringt mit mir!« ruft der Jüngling, und alle Mädchen klammern sich an ihn. Er wirft eine nach der andern zu Boden, wo sie oft in die unanständigste Lage geraten. *Musōbyōe*, der alles von oben bemerkt, denkt bei sich: »Was ist das doch für ein glückliches Geschöpf, das mitten zwischen so vielen schönen Mädchen leben kann!« Der Mund wässert ihm, und er möchte auch gern mitmachen.

Da verliert er seine Haltung und fällt von dem Drachen auf die Erde herunter (wie der Heilige von Kume aus den Wolken; vgl. S. 332, § 8). Überall sucht er das soeben beobachtete Haus, vermag es aber nicht zu finden. Plötzlich hört er von fern eine Koto-Harfe. Er geht der schönen Melodie nach und gelangt zu einem Hause, dessen Inneres er durch den Zaun hindurch ausspäht. Er sieht einen Greis dasitzen und neben ihm ein schönes Mädchen, das spielt und singt. Glühende Eifersucht erfaßt Musōbyōe. Er will dem Greis das Mädchen nicht gönnen, bricht durch den Zaun und ist im Begriff, in das Innere zu dringen, als eine Magd ihn zurückhält. Er wird vor den Greis geführt und erkennt in demselben — Urashima-tarō, der ihm die weise Lehre gibt, man solle sich von seinen lüsternen Leidenschaften nicht hinreißen lassen. Urashima läßt ihn zu Schiff in die beiden nächsten Länder reisen und verspricht, ihm den Drachen im Lande der Habgierigen wiederzugeben. Musōbyōe durchreist nun der Reihe nach auch die übrigen Länder. Im Lande der Vergnügten wird ihm sein Drache gestohlen, worüber er mit den Leuten in Streit gerät. Man schlägt ihn auf den Kopf — — in Wirklichkeit stößt er aber mit dem Kopf gegen den Rand seines Kahns und erwacht dadurch aus dem Schlaf und Traum. Nachher schreibt er alles, was er gesehen hat, auf und übergibt es der Öffentlichkeit.

Das Stück ist voll Humor und witziger, satirischer Seitenhiebe, welche es zu einer anziehenden Lektüre machen würden, wenn nicht die gelehrte Pedanterie des Verfassers, die Sucht, seine Kenntnisse zu zeigen, die vielen chinesischen Anspielungen den Eindruck verdürben. Nach der Schilderung eines jeden Landes erörtert Musōbyōe in langweiliger Breite seine moralischen Ansichten. Auch dies humoristische Werk ist in strenger Schriftsprache geschrieben, im Gegensatz zu den übrigen demnächst zu besprechenden Humoristen Ikku, Samba usw., welche sich der volkstümlichen Sprache bedienten.

Bakin hat die Anregung zur Abfassung seines Musōbyōe von dem 35 Jahre früher (1774) erschienenen ähnlichen Wasōbyōe¹⁾, einer Schrift von Nan-a Yūkokushi, erhalten. In diesem Buche sind allerlei Ideen des chinesischen satirischen Philosophen Chuang-tszě (gegen 300 vor Chr., vgl. Grube, S. 152 ff.) in japanischer Manier verarbeitet. Der Titel bedeutet »Japanischer Chuang-tszě« (Sō ist die sino-jap. Aussprache von Chuang, wa bedeutet »japanisch«, byōe ein Personennamen

¹⁾ Im Auszug übersetzt von Chamberlain, Transactions As. Soc. vol. 7 (1879), p. 285—308.

bildendes Suffix). Wasōbyōe fährt in seinem Kahne von Nagasaki aus in die See und kommt in eine Anzahl von Ländern, in denen er seltsame Abenteuer erlebt, nämlich der Reihe nach in das Land der Unsterblichkeit, der Allvermögenden, der Eitelkeit, der Altertumsfreunde, der Desperaten, der Riesen, der Reinheit, der Langbeinigen, der Geizigen und Verschlagenen, der Großmütigen, des Gold-, Silber-, Schatz- und Edelsteinlandes und schließlich in das Barbarenland (Kōban = Cochinchina?). Das Werk erinnert unwillkürlich an die 1726 erschienene berühmte Satire »Gullivers Reisen« von Jonathan Swift, und es ist kaum zu bezweifeln, daß eine Kunde davon nach Japan gedrungen war¹⁾ und zu der im übrigen sich an Chuang-tszē anlehnenden Schrift die Anregung gegeben hat.

Ebenso erfolgreich wie mit den Erzeugnissen seiner eigenen Muse war Bakin in seinen Bearbeitungen berühmter chinesischer Romane. Wir erwähnten bereits die Übersetzung des Suikoden (Shui-hu-chuan), welche 1805 unter dem Titel Suikogwaden, »Illustrierte Geschichte des Flusufers«, erschien. Mit einigen Auslassungen veröffentlichte er 1806 eine Übersetzung des gleichfalls unter der Mongolendynastie entstandenen Si-yu-ki, »Beschreibung von Reisen im Westen«²⁾, eines Zyklus von phantastisch-allegorischen Erzählungen, in deren Mittelpunkt der chinesische Bonze Hūan Tsang steht, welcher in Begleitung eines Affendämons, eines Schweinepopenzes und einer die passive Natur des Menschen vertretenden Person nach Indien zieht, um buddhistische heilige Schriften zu holen. Die wüste Romantik dieses in der Übersetzung Ehon Saiyūki betitelten Werkes muß so recht nach dem Geschmack Bakins gewesen sein und wird seine eigene poetische Richtung stark beeinflusst haben. Das Shimpfen Kimpeibai, »Die neue Geschichte der Frauen Gold, Krug und Pflaume«, 1844—1848, ist eine freiere Bearbeitung des überaus obszönen, aber kulturgeschichtlich hochinteressanten Kin P'ing Mei, eines im sechzehnten Jahrhundert unter der Ming-Dynastie entstandenen Sittenromans³⁾. Die drei genannten Werke bilden zusammen mit dem Sangokushi (San-Kuoh-Chi) und

¹⁾ Siehe im nächsten Kapitel Hiraga Gennai.

²⁾ Vgl. Giles, History p. 281—287.

³⁾ Vgl. Grube, S. 430 f.

Seisōki (Si-siang-ki¹⁾), »Geschichte des westlichen Seitenflügels«, das berühmteste Drama aus der Sung-Zeit) die sogenannten »fünf großen wunderbaren Bücher« der chinesischen Litteratur. Schließlich sei noch das Fūzoku Kingyoden, »Die sittenschildernde Geschichte eines Goldfisches« erwähnt, welches Bakin ebenfalls nach einem chinesischen Original bearbeitete.

Ernst, streng und aufrichtig wie als Schriftsteller war Bakin auch als Mensch, und diese Eigenschaften steigerten sich in ihm noch bei zunehmendem Alter bis zu direkt närrischem Wesen. Seine Gegner tadelte er ohne alle Schonung, und auch seinen Freunden war er kein liebenswürdiger Gesell. Mit Kyōden, dem er so viel verdankte, und dessen Bruder Kyōzan geriet er in mancherlei Mißhelligkeiten, wofür die Schuld wohl hauptsächlich bei Bakin zu suchen ist. Daß er von Eifersucht nicht frei war, hat sein Verhalten zu dem berühmten Maler Hokusai bewiesen, der die Illustrationen zu seinem San-shichi Zenden Nanka no Yume geliefert hatte. Er glaubte, daß der Anklang, welchen die Bilder desselben fanden, der Wertschätzung seiner Dichtung Abbruch täten, und wurde mit seinen kleinlichen Vorstellungen dem Maler so lästig, daß dieser es schließlich aufgab, mit Bakin zu arbeiten und selbständig Bilderbücher ohne Text herausgab.

Seit Kyōdens Tode, 1816, war Bakin der unbestritten erste und einflußreichste Romancier in Japan, und sein Ruhm ist bis in die achtziger Jahre von niemand angetastet worden. Dann aber trat ein großer Umschwung ein. Übersetzungen europäischer Romane, als erste eine Übersetzung von Lord Lyttons Ernest Maltravers (1879), riefen eine tiefgehende Bewegung hervor und stellten die westliche Novellistik mit einem Male in den Mittelpunkt des Interesses. Dazu wurde auf dem Felde der litterarischen Kritik durch Tsubouchi Yūzōs Shōsetsu Shinzui, »Geist und Mark der Novellistik« (1886) der Kampf gegen die Bakinsche Schule, vor allem gegen die konfuzianische Ideenrichtung und die darauf aufgebaute didaktische Tendenz Bakins, eröffnet, und zwar mit durchschlagendem Erfolge. Wenn sich auch später eine gewisse Reaktion fühlbar gemacht und den hervorragendsten Autoren der Tokugawa-Zeit wieder mehr zu ihrem Rechte ver-

¹⁾ Grube S. 364 ff.

holfen hat, so darf man doch die Bakinsche Schule mit ihrer Didaktik vorderhand als abgetan erachten.

Außer seinen Novellen, Romanen und Übersetzungen hat Bakin einige brauchbare Sammelbücher verfaßt, von denen die folgenden beiden genannt seien: des Enseki Zasshi, »Vermischte Blätter wertloser Notizen«, 6 Bände, 1809, enthaltend allerhand japanische und chinesische Überlieferungen und volkstümliche Geschichten aus den letzten Jahrhunderten, aus Büchern und aus dem Munde des Volkes gesammelt; und das Gendō Hōgen, »Chaotisches Allerlei«, ein zweibändiges Zuihitsu, 1817—1819, bestehend aus Auszügen, die er bei seiner nächtlichen Lektüre aus einer großen Anzahl von Büchern machte.

Obgleich die Yomi-hon, wie aus dem Vorstehenden ersichtlich, vielfach recht umfangreiche Werke waren, wurden sie doch nie in dicken Bänden herausgegeben, sondern immer in dünne Bändchen und Hefte zerlegt. Bei den älteren Publikationen hatte ein Heft 15 oder 16, höchstens 20 Blätter mit zwei Illustrationen; später wurde der Umfang eines Heftes auf 30 Blätter vermehrt. Sie waren auf Hanshi-Papier gedruckt und in einen festen, einfarbigen oder gemusterten Deckel eingeheftet. Die Auflagen selbst der beliebtesten Werke waren, von unserem Standpunkt betrachtet, eigentlich sehr klein. Sie gingen infolge der mangelnden Kauflust des Publikums gewöhnlich nicht über 900 Exemplare hinaus; nur Bakins Hakkenden erschien in einer Auflage von 1500 Exemplaren. Und dabei ging der Yedo-Verleger dieses Buches nach dem Erscheinen des siebenten Teiles doch bankrott und verkaufte den ganzen Holzblockbestand an einen Verleger in Ōsaka für den damals sehr beträchtlichen Preis von 160 Ryō. Das Bücherverlegen scheint im ganzen ein unsicheres Geschäft gewesen zu sein. Waren die Verleger ihrerseits den Schriftstellern und Künstlern gegenüber hungrige Knicker, so hatten sie auch von den Launen namentlich der letzteren viel zu leiden. So liefs sich Toyokuni für die Illustrationen zu Kyōdens Honchō Suibodai im voraus bezahlen, arbeitete aber nicht, sondern verlangte nun vom Verleger noch einen neuen Überzieher, Reiswein und teure Früchte. Als er auch dies erhalten, tat er wieder keinen Strich. Der Verleger mietete ihm endlich ein Haus und liefs ihn da unter persönlicher Aufsicht arbeiten.

33. Der komische Roman.

Die komische Novelle in ihrer reinen Form hat sich in Japan erst gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts entwickelt, eine überraschend späte Erscheinung, wenn man bedenkt, wie sehr die Japaner zu einer leichten und humoristischen Auffassung des Lebens neigen. In den älteren Prosen finden wir das Humoristische nur in mehr oder weniger reichlichen Beimischungen, z. B. im Taketori Monogatari und Tosa Nikki. Die Jahrhunderte der Gempei-Kämpfe, des Kamakura-Shogunats und der früheren Ashikaga-Zeit waren dem Aufkommen einer ausgeprägt humoristischen Litteratur wenig günstig, weil einerseits der Geschmack am Heroischen, anderseits die vom Buddhismus ausgehende melancholische Gesamtstimmung, die durch zahlreiche Autoren in der Mönchskutte geweckt, erhalten und verstärkt wurde, die Seele des Volkes in ihrem Banne hielt. Erst als man in gewissen Kreisen zum Buddhismus und seinen immer seichter und weltlicher werdenden priesterlichen Vertretern eine unabhängigere, kritischere Haltung einzunehmen begann, als der Mensch mit gesundem Menschenverstande die Schwächen des allgemein herrschenden Aberglaubens herausföhlte und in der sauer-töpfischen Miene der Weltverächter die unnatürliche Grimasse erkannte, machte sich der unterdrückte Humor wieder frei. Noch die zweite Hälfte der Ashikaga-Zeit hat die Entstehung und Ausbildung der übermütigen volkstümlichen Posse (Kyōgen) gesehen und hat in manchen zu derber Komik neigenden Volksbüchern (Otogi-zōshi) Vorläufer der humoristischen Novellistik hervorgebracht. Die realistischen Erzähler Saikwaku, Kiseki und Jishō würzten ihre Geschichten häufig mit komischen Kontrasten und Karikaturen, waren aber im allgemeinen zu sehr im Niedrig-Sinnlichen befangen, als daß sie dem Komischen zu einer reinen Wirkung verhelfen konnten.

In den Kyōbun oder »verrückten Aufsätzen«, welche als kleine Prosastücke ebenso den Kyōka, »Tollgedichten«, zur Seite stehen, wie die (auch zum Teil humoristischen) Haibun das prosaische Gegenstück zu dem metrischen Haikai bilden, treten uns eigentlich die ersten auf eine komische Wirkung berechneten Prosen entgegen. Sie sind im Unterschied von den vornehmeren, halb klassisch gehaltenen Haibun sowohl in Stoff als in Sprache

niedrig-komisch und vulgär. Die namhaften Vertreter dieser Gattung gehören sämtlich der zweiten Hälfte des achtzehnten und dem ersten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts an und sind uns zum Teil schon als Kyōka-Dichter oder Satiriker bekannt. In der Reihenfolge ihres zeitlichen Auftretens kommen in Betracht Fūrai Sanjin, »Der vom Wind umgetriebene Klausner«, d. i. der Dramatiker und Satiriker Hiraga Gennai (1723—1779), Tegara no Okamochi, »Die verdienstvolle Traggelte«, d. i. Meiseidō Kisanji (1735—1813), Shokusanjin, d. i. Ōta Nampo (vgl. S. 470 ff.), Yadoya Meshimori, d. i. Ishikawa Gabō (vgl. S. 474), Shikatsube Magao (Kitagawa Kahei, 1753—1829, vgl. S. 475) und Shakuyakutei Nagane, »Gichtrosenhaus Langwurzel« (1768—1845). Sie haben ihre Kyōbun gewöhnlich gleich herdenweise herausgegeben. Von Fūrai Sanjin haben wir das kräftige, aber sehr vulgäre Fūrai Roku-roku-bu-shū, »Sammlung von sechs und sechs Stücken Fūrais«; von Shokusanjin das Yomo no Aka und Yomo no Tomekasu; von Meshimori das Azuma-namari, »Ostland-Dialektisches«; und von Nagane das Shakuyakutei Bunshū, »Gesammelte Essays von S.«. Statt einer Beschreibung des Wesens der Kyōbun gebe ich eine charakteristische Probe aus Shokusanjins Yomo no Tomekasu. Das kleine Stück, welches Fude-hajime, »Pinsels Anfang«, oder »Erste Schreibprobe im Jahre« betitelt ist, wird der Leser sofort als eine launige Parodie der Frühlingsstimmung erkennen, welche die Dichterin Sei Shōnagon im Eingang des Makura no Sōshi zum Ausdruck bringt (vgl. S. 224). Zum Verständnis sei bemerkt, daß es in Japan Sitte und Pflicht ist, am Ende des Jahres seine Schulden zu bezahlen, und daß die Gläubiger ihren Schuldnern am Sylvester bis zum Morgengrauen des ersten Jänner nicht vom Leibe gehen und den letzten Pfennig herauszupressen versuchen. Nach Anbruch des Tages muß der Gläubiger aber sein Opfer aus den Krallen lassen: die Freude des größten Festes im Jahre darf nicht getrübt werden. Mit dem Neujahrstag beginnt der kalendermäßige »Frühling«.

Pinsels Anfang.

»Im Frühling ist am angenehmsten das Morgengrauen. Nachdem ich mit knapper Müh und Not die Schulden eintreibenden Gläubiger nach Hause geschickt habe, feiere ich das Neujahr, ohne daß mir die Reisklösse (Mochi) aus Angst vor den Gläubigern in der Kehle stecken

bleiben. Eine alte Nachtfunzel, die ich, wenn ich sie in einem chinesischen Gedicht besänge, mit dem hochtrabenden Namen einer »Silber-Laterne« nennen würde, die in Wirklichkeit aber ein ganz erbärmliches Ding ist, stelle ich unter die Treppe beiseite. Eigentlich müßte ich die zerlöcherten Shōji¹⁾ weit öffnen und das Zimmer auskehren, aber weil es der erste Neujahrstag ist, nehme ich den Besen nicht in die Hand und hänge nur, der uralten Sitte getreu, zur Feier des Frühlingsanfangs ein Kakemono²⁾ von Chinsugō mit der Aufschrift »Glück so groß wie das Ostmeer« in dem armseligen, drei Fuß breiten Neben-Tokonoma³⁾ auf. Dann ziehe ich die Bambusjalousie in die Höhe und genieße die dadurch frei gewordene Aussicht in den Garten. Die in mir vag auftauchenden Empfindungen schreibe ich als meinen ersten Pinselversuch im neuen Jahre mit triumphierender Miene nieder. Indem ich die Qualen des Sylvesterabends vergessen zu haben scheine, komme ich mir selber wie ein Kotatsu-Benkei⁴⁾ ganz komisch vor. Frau Sei Shōnagon in ihrer Schreiberei, ferner die Einleitung zum Sagoromo⁵⁾, kurz jedermann ergeht sich im Lobpreis des Frühlings der Jugend. In der immer lustigen Neujahrsstimmung wünsche ich mir, wie auf einem Affenrutscher⁶⁾ wieder um zwanzig Jahre herunterzusrutschen.*

Der geistvolle Hira-ga-Gennai gehört zu den am schärfsten ausgeprägten Persönlichkeiten im modernen japanischen Schrifttum. Er war ein durch die ungünstigen Umstände seines Lebens verbitterter Mann, dessen reiche humoristische Begabung sich deshalb in beißendem Spott über seine Zeitgenossen betätigte. Er griff rücksichtslos alles an, was ihm schief, schlecht, verwerflich erschien, wenn es sich um die Starken und Großen der menschlichen Gesellschaft handelte, während er die Schwachen verschonte. Die entartete buddhistische Priesterschaft, die eingebildeten Gelehrten, besonders die Sinologen, die quacksalbernden Ärzte, die Kriegerkaste und der Adel wurden die Zielscheiben seines treffenden, vernichtenden Witzes. Leider ist er oft nicht nur unfein, sondern gemein und obszön in seinen Ausdrücken. Das schon erwähnte Roku-roku-bu-shū ist eine Sammlung von zwölf kleinen humoristisch-satirischen Schriften,

¹⁾ Papierschiebefenster oder -tür.

²⁾ Hängebild.

³⁾ Alkoven, Putznische.

⁴⁾ Der Held Benkei am Wärmofen (Kotatsu), d. i. ein feiger Maulheld, der Mut hat, wenn die Gefahr vorüber ist.

⁵⁾ Vgl. S. 219.

⁶⁾ Saru-suberi. Lagerstroemia indica, so genannt wegen der glatten Rinde, an der sogar ein Affe ausrutschen kann.

deren erste Hälfte er selber unter dem Titel »Sechs Stücke« veröffentlichte; die anderen sechs Stücke haben seine Freunde nach seinem Tode aus dem Nachlaß herausgegeben. Viel gelesen und belacht wird daraus noch heute der »Essay übers Windlassen (hōhi-ron)«. In dem Tengu-ron bespricht er den Fund eines sogenannten Tengu-Kopfes, den er als Kopf eines »Bogeru« (= Vogel) mit Namen »Sutrausu« (Straufs) erklärt. Gennai war nämlich wiederholt nach Nagasaki gegangen, hatte dort die holländische Sprache gelernt und den Holländern allerhand merkwürdige Kenntnisse abgelauscht. Er ist der erste Japaner, welcher die Elektrizität kannte, die er im Tengu-ron als Erekiteru erwähnt. Seine von der europäischen Naturwissenschaft und Philosophie beeinflussten Ideen überraschen in einer Zeit, in der wir sonst nur buddhistischen oder konfuzianischen Theorien zu begegnen gewohnt sind. Das Feuer ist nach ihm der »Direktor der Schöpfung«. Wenn die Sonne nicht wäre, so würde die Erde zu ihrer Urform, d. i. Stein, zurückkehren, und das Wasser zu seiner Urform Eis; es würden folglich keine Pflanzen wachsen, keine Fische und Schildkröten leben können. Es scheint, daß er etwas von Heraklit gehört hat.

Zwei andere bemerkenswerte Schriften mit satirischer Tendenz sind die beiden Erzählungen Nenashi-gusa und Fūryū Shidōken-den aus dem Jahre 1763. Im Nenashi-gusa, »Wurzellose Hefte« knüpft der Verfasser an einen bekannten Vorfall der Zeit an. Der Schauspieler Ogino Yaegiri war nämlich bei einer Bootfahrt auf dem Sumida-Fluß ins Wasser gefallen und ertrunken. Hiraga läßt den Verstorbenen eine Reise durch die Hölle antreten und benutzt dies zu allerhand Angriffen auf die Regierung des Bakufu. Das Fūryū Shidōken-den, »Leben des eleganten Shidōken«, schrieb er zugunsten des zeitgenössischen Taiheiki-Rezitators Fukai Shidōken, mit dessen armseligen Verhältnissen er Mitleid fühlte. Shidōken war ursprünglich ein Bonze gewesen, dann Kriegsgeschichtenerzähler geworden und trotz seiner Geschicklichkeit im Vortrag infolge liederlichen Lebens ganz heruntergekommen. Kümmerlich fristete er sein Leben mit Vorträgen im Tempelhof zu Asakusa¹⁾. Seine Schicksale, von denen

¹⁾ Er beschränkte sich nicht auf Kriegsgeschichten, sondern trug auch Rakugo vor, d. i. anekdotenhafte Geschichten, die auf ein Wortspiel ausgehen und meist humoristisch sind. Die Liebe spielt darin

Hiragas Biographie berichtet, gehören aber ins Reich der Phantasie. Der Held unternimmt Reisen ins Schlaraffenland, zu den Langfüßsen und Langarmen und schliesslich ins Amazonenland. Seine Mitreisenden sterben dort an Entkräftung; er allein kehrt zurück. Die Übereinstimmungen mit dem in Kap. 32 behandelten Wasōbyōe werden keine zufälligen sein. Hiraga war vielleicht die Mittelsperson, durch die sich einige oberflächliche Kunde von Gullivers Reisen verbreitete, und er mag davon in Nagasaki gehört haben.

Als dramatischer Autor hatte er sich das Pseudonym Fukuuchi Kigwai, »Glück ins Haus, Teufel raus!« beigelegt.

Die in den siebziger Jahren erschienenen humoristischen Schriften des Schriftsteller-Malers Koikawa Harumachi (Kurahashi Juhei, 1744—1789), der seine Bücher meistens selber illustrierte, bilden den Übergang zum eigentlichen komischen Roman. Es seien hier nur die zu den frühesten Kibyōshi gehörenden Humoresken Kinkin-sensei Eigwa no Yume, »Der glückliche Traum des Herrn Goldprotz« (1775), und Kōmansai Angya Nikki, »Reisetagebuch eines Hochnäsigen« (1776), erwähnt. Alle diese Schriften wurden aus der Gunst des Publikums fast vollständig verdrängt, als die beiden größten Humoristen, welche Japan hervorgebracht hat, Ikku und Samba, in die Schranken traten.

Jippensha Ikku, eigentlich Shigeta Sadakazu, wurde 1765 als Sohn eines städtischen Rechnungsbeamten in Shizuoka geboren. Nach dem Tode seines Vaters übernahm er dessen Amt, fühlte sich aber im Kreise der gravitätischen Beamten nicht wohl, da er ein ungebundenes Leben liebte und gern dem Sake zusprach, und trat das Amt an seinen jüngeren Bruder ab. Er begab sich zuerst nach Ōsaka und liefs sich von einem Holzhändler als Schwiegersohn adoptieren. Seine Unrast trieb ihn bald wieder von seiner Frau fort. Er wollte sich dem Romanschreiben widmen. Mit zwei anderen verfasste er ein historisches Drama unter dem Pseudonym Chikamatsu Yoshichi; dann bildete

eine große Rolle. Shidōkens Vorträge sollen sehr obszön gewesen sein. Die Erzähler sitzen vor einem Tischchen, halten einen Fächer oder Stab in der einen Hand und schlagen damit taktmäfsig in die andere oder auf den Tisch. Shidōken bediente sich dabei eines Stabes in Phallusform. Er starb 1764 im Alter von 83 Jahren.

er sich, auf sein Geschick im Weihrauchspiel Bezug nehmend, und mit einer Variierung seines Rufnamens Ichiku, das nachmalig so berühmt gewordene Pseudonym Jippensha Ikku. 1794 ging er nach Yedo, wo er zunächst beim Buchhändler Tsutaya Jūsaburō wohnte und für diesen mehrere Kibyōshi schrieb, die jedoch keinen nennenswerten Erfolg hatten. Im humoristischen Genre, dem er sich nunmehr zuwandte, fand er endlich das richtige Feld für seine natürliche Begabung. 1802 liefs er die ersten Bändchen seines Reiseromans *Dōchū Hizakurige* erscheinen. Das Werk wurde sofort mit größtem Beifall aufgenommen, und die Leser verlangten so ungeduldig nach den Fortsetzungen, daß der Verleger gar nicht imstande war, ihre Ansprüche zu befriedigen. Es kam ein hübsches Stück Geld dabei ein. Der Verleger fühlte sich deshalb im eigenen Interesse bewogen, dem Verfasser außer dem bedungenen Honorar noch Extrasummen auszuzahlen, damit er auf Reisen gehen und neuen Stoff sammeln könne. Zu dem ersten und besten Teile, welcher eine Reise auf dem Tōkaidō behandelt und eine Nachbildung von Asai Ryōis Tōkaidō Meishoki ist, kamen daher nach und nach noch sechs weitere Abschnitte, nämlich eine Wallfahrt zum Kōpira-Schrein in Sanuki auf der Insel Shikoku, nach der heiligen Tempelinsel Miyajima (Itsukushima), eine Tour über den landschaftlich schönen Kiso Kaidō, eine Pilgerfahrt zu dem berühmten Buddhatempel Zenkōji in Nagano, eine Reise nach dem heilkräftigen Schwefelbade Kusatsu in Jōshū, und schließlic eine solche nach den Provinzen Ōu, d. i. nach Dewa und Mutsu. Das Werk, 56 Bändchen, wurde erst 1822 beendet. Der letzte Abschnitt, obwohl unter Ikkus Namen erschienen, soll die Arbeit eines seiner Schüler sein.

Ikku hat im ganzen nicht weniger als 311 Schriften verfaßt, die meistens humoristischen Charakters sind. Natürlich ist darunter sehr viel Minderwertiges. Seinen unsterblichen Namen in der japanischen Litteratur hat er sich lediglich durch den genannten großen Roman gemacht, neben dem selbst die nicht übel geschriebenen Reisehumoresken *Roku-Amida-mōde*, »Wallfahrt zu den sechs Amida« (sechs Buddhatempel in der Nähe von Yedo, die man gewöhnlich in einem Tage abpilgert), *Enoshima-miage*, »Andenken an Enoshima«, und *Horinouchi-mōde*, »Wallfahrt zum Nichiren-Tempel in Horinouchi (bei Yedo)«, kaum

noch eine Stelle finden. Mit einem seiner Werke, dem *Bake-mono Taikōki*, »Gespenster-T.« (1805), hatte er unverdientes Pech. Da es eine Nachahmung des verbotenen *Ehon Taikōki* war, nahm die Polizei väterlichen Anteil an ihm und liefs ihn während einer fünfzig-tägigen Handkettenstrafe über einwand-freiere Stoffe nachdenken.

Ikkū war ein geschickter Zeichner und illustrierte mehrere seiner kleinen Schriften mit eigener Hand, z. B. die Gelbbände *Kwaidan Fude-hajime* (1796), *Himpuku Tombo-gaeri* (1800), *Hito-gokoro Ryōmen-zuri* (1801). Seine Malkunst kam ihm manchmal in eigentümlicher Weise zustatten, wie wir später sehen werden.

Man kann sich kaum eine exzentrischere Persönlichkeit, als diejenige Ikkūs war, vorstellen. Seine Zigeunernatur liefs ihn selten irgendwo lange festsitzen. Ende der neunziger Jahre heiratete er zum zweiten Male eine Kaufmannswitwe, verduftete aber bald wieder und nahm sich eine dritte Frau. Von dieser stammte wohl seine Tochter, die Tanzlehrerin, die ihn in den letzten Jahren seines Lebens unterstützte. Obgleich er leicht zu Wohlstand hätte kommen können, blieb er stets ein Habenichts. Hatte er Einnahme, so vertrank er sie möglichst rasch; hatte er nichts, so machte er sich darum keine Sorgen. Oft änderte er seine Wohnung. In seinem Arbeitszimmer herrschte immer ein vollkommenes Tohuwabohu. Papier, Bücher, Schreibutensilien, Efs- und Trinkgerätschaften und Bettzeug lagen wüst durcheinander, dazu Staubhaufen und Spinnewebe; denn niemand durfte aufräumen und vor allem nicht das Zimmer betreten, wenn er arbeitend, unbeweglich wie eine Statue, vor seinem Tischchen kauerte. Einst wandelte ihn auf einem Rundgang in der Stadt die Reiselust an. Schnurstracks machte er sich auf den Weg und kehrte erst nach drei Monaten wieder nach Hause zurück, wo er zu seiner Befriedigung alles liegen und stehen fand, wie er es verlassen hatte. Eine Zeitlang war er so arm, daß er nicht einmal das allergewöhnlichste Hausgerät besafs. Humor und Malkunst halfen ihm über den Mangel glänzend hinweg. Er überzog die vier Wände mit weißem Papier und malte darauf die in besseren japanischen Zimmern obligate Putznische mit Nebennische (*Tokonoma* und *Chigai-dana*), Blumenvasen, Hängebilder, eine Kommode und — den Eingang zu einem feuer-

sicheren Speicher, worin wohlhabende Japaner ihre wertvollen Besitztümer aufbewahren. Zu Neujahr malte er die den Göttern darzubietenden großen runden Reisklöße (Kagami-mochi), zum Bon-Fest einen Ahnenschrein (Shōryō-dana) auf ein Stück Papier und klebte die Zeichnungen an die Wand. Trotz seiner Armut verlor er aber nicht die Selbstachtung. Als ein Fürst seine Tochter zur Konkubine begehrte, schlug er das Ansuchen rund ab, ein lobenswertes Gegenstück zu Shunsuis weniger ehrenwerten Handlung. Viele Anekdoten kursieren über die Streiche, welche er den Leuten spielte; denn er war ein Schelm nicht bloß in seinen Büchern, sondern auch im wirklichen Leben. Als sein Verleger ihm einst im festlichen Gewande den üblichen Neujahrsbesuch machte, Ikku aber gerade an Kleidern knapp war, lud dieser den Gast freundlich ein, bei ihm ein warmes Bad zu nehmen. Während der Nichtsahnende in der Wanne saß, zog Ikku heimlich dessen schöne Gewänder an und machte nun seinerseits bei seinen Bekannten stolz die Neujahrsrunde. Erst nach vielen Stunden — denn die Entfernungen sind groß in Yedo — kehrte er zurück und bedankte sich mit unschuldigster Miene für die liebenswürdige Überlassung der Kleider. Viel Ärger und Geschimpf erweckte er einmal auf den Gassen mit einer hölzernen Badewanne. Er hatte diese bei einem Bekannten gesehen und so sehr gelobt, daß der Besitzer nach guter japanischer Sitte nicht anders konnte, als sie dem Lobredner zu schenken. Ikku wollte sie durchaus selber nach Hause tragen, stülpte sich den Trog wie einen Hut über den Kopf und rempelte nun, da er natürlich nichts sehen konnte, auf der Straße die Leute an, die dann von ihm obendrein noch allerlei Hundhaare angehängt bekamen. Sogar auf dem Totenbette konnte er das Verulken der Leute nicht lassen. Er befahl seinen Schülern, die um das Sterbelager versammelt waren, seinen Leichnam ohne vorherige Waschung einzusargen und zu verbrennen. Der Befehl wurde ausgeführt. Der Mönch las die Gebete vor dem Sarge; dann wurde dieser auf die Holzscheite gestellt und angezündet. Als der Sarg in vollen Flammen stand, schossen daraus zum großen Schrecken der betrubten Umstehenden unter fürchterlichem Gekrach Meteore heraus. Der Verstorbene hatte sich vor dem Tode mit Feuerwerkskörpern versehen, um noch einmal einen letzten Späß zu treiben.

Ikkū starb am 7. August 1831 im Alter von 67 Jahren. Er liegt in Asakusa begraben. Sein Abschiedsverschen von der Welt verrät keine großen Pläne für die Zukunft:

»Von dieser Welt
Will ich nun Abschied nehmen.
Mit Weihrauchdüften
Werd endlich ich zu Asche —
So lebt denn wohl!«

Ikkus Hauptwerk *Dōchū Hizakurige*, »Unterwegs auf Schusters Rappen«, wurde so allgemein bekannt und beliebt, daß der Titel *Hizakurige* seitdem als geflügeltes Wort zur Bezeichnung einer Fußreise dient. *Hiza* bedeutet »Knie«; *Kuri-ge*, wörtlich »kastanienfarbiges Haar«, ist der gewöhnliche Name für ein braunes Pferd. Die beiden Helden des Romans, der in den Vierzigern stehende *Yajirobei* und der jugendliche *Kidahachi*, reisen nämlich, auf den eigenen Beinen reitend, auf Schusters Rappen, wie wir mit einer fast identischen Redensart sagen, auf der Ostseelandstraße (*Tōkaidō*) nach der Kaiserresidenz. Zu jener Zeit, wo die Feudalfürsten (*Daimyō*) des ganzen Landes abwechselnd die eine Hälfte jedes Jahres in ihrem Herrschaftsgebiet residierten, die andere Hälfte aber in Yedo unmittelbar unter den Augen des *Shōguns* zubringen mußten¹⁾, waren die großen Heerstraßen, besonders der *Tōkaidō* zwischen Yedo und Kyōto, immer stark belebt. Es war da ein ewiges Kommen und Gehen bei Tag und bei Nacht. Hier zog ein *Daimyō* in steifer Feierlichkeit mit seinem großen Gefolge von Zweischwertermännern, Dienern, Gepäckträgern, Pferden zur Audienz nach Yedo hinauf, dort ein anderer wieder in sein Fürstentum zurück. Die Poststationen, wo man die Pferde wechselte und Rast hielt — auf dem *Tōkaidō* gab es deren 53, die durch Hiroshiges Farbenholzschnitte weltbekannt geworden sind —, und die zahlreichen Wirtshäuser und Spelunken am Wege wimmelten von Existenzen aller Art,²⁾ die bei dem bunten Getriebe auf ihre Rechnung zu kommen hofften. Da traf man geriebene Wirte und Kellnerinnen, feile Sängerinnen und Tänzerinnen, auf der Straße lauernde An-

¹⁾ Diese Verordnung wurde 1642 zur besseren Überwachung der Fürsten erlassen. Während die *Daimyō* in der Heimat weilten, mußten ihre Familien als Geiseln in Yedo bleiben.

reifserinnen (Tome-onna, »Festhalterinnen«), welche die Vorüberziehenden mit süßen Reden oder halb mit Gewalt in die Gasthöfe und Schenken lotsten; dienstlose Samurai (Rōnin) und Bettelpriester (Korusō, meist Samurai) mit ihren ungeheuren, das Gesicht verbergenden Korbhüten (Ami-gasa), unter denen sich viel lichtscheues Gesindel befand, dem man gern aus dem Wege ging; nach heiligen Wallfahrtsstätten einzeln oder in Gruppen ziehende Pilger, ein lustiges Völkchen, das unterwegs Natur kneipte, sonst aber wenig verzehrte; Kaufleute, Handwerker, Bauern, Fuhrleute, Sänfenträger, Pferdeknechte, Fährmänner (bei der Seltenheit der Brücken über die großen Flüsse wichtige Verkehrspersonen), Bettelmönche, Bettler, Zauberer und Taschenspieler, landstreichende Musikanten, blinde Masseure usw. Mit all diesen jetzt größtenteils verschollenen Volkstypen, mit ihren Sitten und Gebräuchen und ihrer Sprechweise werden wir intim bekannt, während die beiden lustigen Brüder, die ihre Nase überall hineinstecken, die Landstraße entlang bummeln. Yaji und Kida (so kürzt man ihre Namen ab) sind echte, vorwitzige, schnottrige Yedo-Kinder, die sich den schwerfälligeren Provinzlern geistig überlegen glauben, die ähnlich den typischen Berlinern unserer Witzblätter auf alle Leute, denen sie begegnen, hochmütig herabsehen, sie hänseln, aber dabei selber oft in Schimpf und Schande geraten. Sie machen allerhand dumme Streiche, besonders der stark sinnlich veranlagte, unkluge Kida. Reichlich vulgär sind sie alle beide, doch kann man ihnen nie gram sein; denn im Grunde sind sie gutmütige, harmlose Burschen. Die Schlagfertigkeit ihrer Rede offenbart sich am besten in den kurzen Epigrammen und Tollversen (Hokku, Kyōka und Kyōku), die damals beim niedrigen Volke noch allgemeinere Pflege fanden als heutzutage, und in denen die beiden die augenblickliche Situation oft treffend wiederzuspiegeln verstehen. Außer diesen zahlreichen von Ikku selber verfaßten Gelegenheitsgedichten enthält das Werk auch viele volkstümliche Liedchen, welche der Verfasser aus dem Munde von Pferdeknechten, Sänfenträgern und anderen Vertretern der niedersten Volksschichten sammelte. Sie bilden einen willkommenen Beitrag zur japanischen Volksliedkunde, wie denn überhaupt dieser Roman in sitten- und sprachgeschichtlicher Hinsicht sehr beachtenswert ist, da die dem Reiseplan entsprechende fortwährende Verlegung des Ortes der

Handlung dem freimütigen Autor Gelegenheit gibt, in ungezwungener Weise über eine Menge von lokalen Sitten und Gebräuchen zu berichten, und da er die redend eingeführten Personen in ihrem eigenen Dialekte sprechen läßt. Ikku, selber ein großer Freund des Wanderns und Reisens, kannte die Orte und Menschen, die er schildert, aus eigener Erfahrung sehr gründlich.

»Auf Schusters Rappen« ist kein Roman im strengen Sinne des Wortes; denn es fehlt an einer sich entwickelnden Handlung, und es werden weder Probleme gestellt noch gelöst; es ist vielmehr ein Zyklus von Schwänken und Anekdoten, eine lange Reihe von einzelnen lächerlichen Erlebnissen, welche durch die gemeinsamen Helden zu einer Personalunion verknüpft werden. Dessenungeachtet macht das Werk bei der Lektüre den Eindruck eines zusammenhängenden Ganzen, über dem eine gleichmäßige Behaglichkeit ausgebreitet liegt. Die Charakterzeichnung des Yaji und des Kida ist dem Verfasser gut gelungen: plastisch und voll Lebenskraft stehen sie, konsequent durchgeführt, vor unsern Augen. Ikkus Humor zeigt eine Vorliebe fürs Derbe, Drastische; öfters wird er sogar gewöhnlich, gemein, obszön; doch hat er selbst dann kaum etwas Verletzendes, weil das Niedrige bei ihm nicht aus bloßem Wohlgefallen an Schmutzmalerei hingestellt, sondern naiv und natürlich erscheint. Für Ikku gibt es nichts ethisch oder ästhetisch Bedenkliches: er steht gleichsam jenseits dieser Begriffe und zieht unbekümmert alles in den Bereich seiner Darstellung, was komisch wirkt. Er vermeidet das Unanständige keineswegs, aber er sucht es auch nicht. Was der Kritiker in dieser Hinsicht tadeln könnte, trifft weniger den wahrheitsgetreu schildernden Erzähler als das japanische Volkstum seiner Zeit. Ikku beschönigt eben nicht. Dagegen dürfen wir ihm als humoristischen Künstler wohl den Vorwurf machen, daß er sich bei seiner Komposition zu einseitig von der Absicht auf eine bloße Lachwirkung hat leiten lassen. Wir wollen jedoch deshalb mit ihm nicht zu streng ins Gericht gehen; denn vergleichen wir diese Reisebeschreibung einmal mit der pessimistisch-weinerlichen Reiselitteratur des Mittelalters, vor allem in der Kamakura-Zeit, so können wir uns nur freuen, daß an Stelle der kränklichen Sentimentalität endlich eine kräftige, gesunde, natürliche Empfindung getreten ist.

Ich umschreibe einige wenige Szenen des Hizakurige, welche
Florenz, Japanische Litteratur.

geeignet sind, von Inhalt und Geist des Werkes eine Vorstellung zu geben.

Die beiden Helden hatten sich »mit allem guten Mut, leidlichem Geld und frischem Blut« von Yedo auf die Wanderschaft nach Kyōto begeben; aber als sie erst einen kleinen Teil der Reise zurückgelegt hatten, wurde Kida in einer Herberge zu Mishima (bei Numazu) von einem Diebe das Reisegeld gestohlen. Traurig wandern sie weiter und erreichen endlich hungrig und müde, denn sie hatten kein Geld mehr, um sich etwas Eßbares zu kaufen, über Numazu, »Sumpfhafen«, den Flecken Hara, »Heidefeld«. Ganz niedergeschlagen improvisiert der alte Yaji, immer an seinen leeren Magen denkend, einen Vers, den ich unter Nachbildung der Wortspiele auf die Ortsnamen und der dabei geübten Sprachfreiheiten wiedergeben möchte:

»Ungegessen, ungetrunken
Sind wir durch das Städtchen »Sumpffurt«
»Ohne Sumpfen« durchgehunken.
Unsre müden Beine tragen
Uns nun in den Flecken »Magen«.

Die witzigsten Verse spotten leider jeder Übersetzungskunst, da sie, wie der eben angeführte, nur auf Klangwitzen beruhen.

Eine der ergötzlichsten Szenen ist das Intermezzo mit zwei Blinden am Fluß Shioi-gawa. Die Brücke war durch starken Regen am Tage zuvor weggeschwemmt worden, und alle Reisenden mußten durch das Wasser waten, indem sie ihre Hosen auszogen und das Kimono hoch aufnahmen. Yaji und Kida wollen das gleiche tun. Da kommen zwei Blinde. Der eine fragt Kida, ob das Wasser bis über die Kniee gehe. Kida bejaht es, und die Blinden kommen überein, es sei unnötig, daß sie beide durchwaten. Der eine solle den andern auf dem Rücken tragen. Der ältere will vom jüngeren getragen werden; da dieser aber nicht will, lösen sie durch das Faustspiel, wobei der ältere gewinnt, Nun zieht der jüngere die Hosen aus und bietet dem anderen den Rücken dar. Flugs steigt aber statt dessen Yaji auf und wird von dem Blinden, der ihn für seinen älteren Kollegen hält, ans andere Ufer getragen und sicher abgesetzt. Der ältere fängt an zu rufen und zu schimpfen, daß der jüngere allein durchgewatet sei und ihn gegen die Abmachung zurückgelassen habe. Dieser aber glaubt, der ältere sei, um ihn zu kujonieren, gleich wieder zurückgewatet und wolle sich noch einmal das Vergnügen machen, getragen zu werden. Murrend watet er zurück, den älteren noch einmal zu holen. Statt dieses steigt aber nun Kida auf. Als sie in der Mitte des Flusses angelangt sind, schreit der ältere vom Ufer herüber, ob's denn noch nicht bald würde. Jetzt wird es dem jüngeren Blinden klar, daß er einen falschen Passagier auf dem Rücken hat, und wirft wütend den Kida ins Wasser, der laut um Hilfe schreit und von Yaji aus dem Wasser gezogen wird. Kida macht Yaji für den Reifall verantwortlich, weil er ein schlechtes Beispiel gegeben habe.

Kida ist überhaupt der Prügelknabe. In einem Wirtshaus schleicht er sich mit unmoralischen Absichten ins Nachbarzimmer zu einer dort schlafenden blinden Sängerin. Die Blinden haben die Gewohnheit, mit ihren Habseligkeiten im Arm zu schlafen, damit sie nicht bestohlen werden. Das Paket, das die Blinde umklammert hält, ist Kida im Wege; als er es aber beseitigen will, wacht die Sängerin auf, hält Kida für einen Dieb und schlägt fürchterlichen Lärm.

Eines späten Nachmittags soll Kida nach einem Städtchen vorausgehen und dort die Gasthofgelegenheit auskundschaften. Yaji wartet in einem Teehause an der Landstrasse und hört von den Leuten, daß es in der Nähe gespenstige Füchse geben soll. Auch der vorausgegangene Kida vernimmt unterwegs von dem Spuk und wagt sich vor Angst nicht weiter. Der nachkommende Yaji trifft ihn so am Wege kauern, hält ihn für einen verkappten Fuchs, der Kidas Gestalt angenommen hat, weil ja Kida schon längst in der Stadt sein muß, geht mit dem Knüttel auf ihn los und prügelt ihn windelweich, wobei er ihn am Lendentuch festhält und immerfort schreit: »Zeige mir deinen Fuchsschwanz!« Da kommt ein Hund gelaufen. Yaji hetzt ihn auf Kida; aber weil der Hund ihm nicht folgt, merkt er endlich, daß es doch kein Fuchs, sondern Kida persönlich sein müsse. Trotzdem wird Yaji den Verdacht nicht los, daß die Füchse ihm einen Streich spielen werden. Der Sohn des Wirtes, bei dem sie einkehren, feiert gerade seine Hochzeit. Als Gäste des Hauses bekommen die beiden deshalb ohne Vergütung das vortrefflichste Essen und reichlich Sake vorgesetzt. Der argwöhnische Yaji hält aber das Essen für verhexten Kot und den Sake für Pferdeurin und rührt trotz seines Hungers nichts an, während Kida mit größtem Appetit isst und trinkt. Schließlich kann Yaji das nicht länger mit ansehen und tut gleichfalls mit. Braut und Bräutigam gehen nun im Nebenzimmer schlafen. Yaji und Kida werden von Neugierde geplagt, wollen durch eine Ritze zwischen den Pappschiebetüren gucken, drängen einander immer von der Spalte weg und drücken dabei endlich die Schiebetür aus dem Rahmen, daß sie polternd drüben in die papierne Nachtlaterne fällt. Darauf großer Lärm, alles kommt herbeigelaufen; die beiden müssen um Entschuldigung bitten und sich ruhig schlafen legen.

In Kyōto angelangt, will Yaji die Weiber, die an der Strasse Leitern, Reibhölzern und dergleichen verkaufen, hänseln. Er fragt nach dem Preis einer Leiter und handelt ab, natürlich ohne echte Kaufabsichten. Wider Erwarten willigt die Verkäuferin in sein Angebot ein und zwingt ihn nun zu bezahlen. Um sein Geld nicht umsonst ausgegeben zu haben, nimmt Yaji die schwere Leiter und schleppt sie mehrere Tage über die Schulter gehängt mit sich umher. Schließlich wirft er sie wütend weg.

Es ist natürlich nicht anzunehmen, daß Ikku alle die zahlreichen Situationen, in welche er seine Helden geraten läßt, aus eigener Erfahrung oder Phantasie geschöpft hat; er hat sogar

häufig auch aus wohlbekannten Litteraturwerken entlehnt. Von den oben skizzierten Vorgängen z. B. sind zwei aus volkstümlichen Possen (Kyōgen) entnommen, nämlich die Fuchsprügelszene aus der Posse Kitsune-tsuki, »Fuchsbehexung«, und das Blinden-Intermezzo aus der Posse Domburi-katchiri, »Plumps Klatsch«. Der Titel des letzteren Kyōgen kommt daher, daß die Blinden, um die Tiefe des Wassers zu erproben, Steine in den Fluß werfen. Wo der Stein domburi, »plumps!«, macht, ist das Wasser tief, wo es katchiri, »klatsch!«, macht, ist es seicht. Die Rakugo haben sowohl ihm als den anderen Humoristen viele Stoffe geliefert.

Das Hizakurige ist ganz in der gesprochenen Sprache der damaligen Zeit geschrieben, mit Ausnahme des Eingangs in mehrere der Unterabteilungen, wo sich der Verfasser der Schriftsprache, aber in klarer und allgemein verständlicher Weise, bedient. Yaji und Kida sprechen den sehr markanten Yedo-Dialekt, der nach dem Sturz des Tokugawa-Shogunats und dem darauf folgenden starken Zuströmen der Bevölkerung aus allen Landesteilen jetzt grolsenteils außer Gebrauch gekommen ist. Das Dialektische trägt in diesem Werke ebenso zur Erhöhung der komischen Wirkung bei, wie dies in den Schriften unseres Fritz Reuter der Fall ist.

Yaji und Kida sind wohl die gelungensten Gestalten, welche bisher ein japanischer Dichter dargestellt hat; lebensvolle Individuen, deren Bekanntschaft man so leicht nicht wieder vergißt, und welche in der komischen Litteratur für das japanische Volkstum eine ähnliche Rolle spielen wie Sancho Panza, Falstaff, Tartarin und Onkel Bräsig für die westlichen Völker. Damit soll er keineswegs mit den Schöpfern dieser Figuren auf eine Stufe gestellt werden. Eher dürfte er an Paul de Kock erinnern.

Ebenbürtig neben Ikku steht Shikitei Samba, eigentlich Kikuchi Taisuke geheissen, geboren 1775 in Yedo, gestorben ebendasselbst am 6. Januar 1822. Noch ein Knabe, trat er bei einem Buchhändler als Ladenbursche in Dienst und soll schon fünfzehnjährig fast alle vorhandenen Novellen durchgelesen haben. Auch später las er viel alte und neue Litteratur, aber immer flüchtig und nur nach dem, was ihn reizte, herumstöbernd; so hat er es nie zu einer geschlossenen Bildung gebracht. 1794 begann er seine litterarische Laufbahn mit einem Gelbbändchen,

dem dann noch viele andere folgten. Mit einem dieser Werkchen, dem *Kyan Taiheiki* (3 Hefte), welches er zu Neujahr 1799 veröffentlichte, geriet er in Ungelegenheiten. Er schilderte darin in Anlehnung an das *Temmei Suikoden* einen Zank unter den Feuerwehrleuten (*Shōbōfu*) *Yedos*, und diese, darüber aufgebracht, stürmten am 5. Januar *Sambas* und seines Verlegers *Nishimiya Shinroku* Wohnhäuser. Die *Bakufu*-Regierung verurteilte hierauf Verfasser und Verleger als Urheber der Ruhestörung, ersteren zu fünfzig Tagen Handschellen, letzteren zu einer Geldstrafe. *Samba* schrieb ferner einige naturalistische Novellen, von denen wir in Kap. 31 sein *Tatsumi Fugen* (1798) mit der Fortsetzung *Sendō Shinwa* nannten. Dafs die aus 2 Bänden von je 5 Heften bestehende Ausgabe seiner beliebten, blutig-grausigen Rachegeschichte »Die Schurkereien des *Raitarō*« (1806) Anlaß zu der Bezeichnung *Gōkammono* gab, wurde ebenfalls schon erwähnt (Kap. 32). Alle diese Erzählungen sind aber nicht charakteristisch für diesen Schriftsteller, sondern seine Eigenart und Stärke finden wir erst in seinen humoristischen Schriften. Von dem harmlosen *Ikku* unterscheidet er sich durch seine satirische Ader. Er war ein lebenslustiger, frei und ungezwungen auftretender Mensch, zu Ausschweifungen neigend, ein starker Trinker. Seine Streit- und Spottsucht machte ihn zu einem sehr unbeliebten Gesellen, so dafs er eigentlich nur zwei Freunde besafs: den Schriftsteller *Emba* und den Maler *Toyokuni*. Mit dem letzteren überwarf er sich schliesslich auch. *Samba* hatte bei dem Maler Bilder für sein *Akogi Monogatari* bestellt, und da dieser etwas säumte und den Auftrag nicht gleich ausführte, ärgerte sich der jähzornige *Samba*, rückte dem Maler auf die Bude und schimpfte ihn heftig aus, ohne im geringsten auf seine Entschuldigungen zu achten. Da wurde auch der Maler böse, und die Freundschaft war aus. Durch Vermittlung des Buchhändlers *Bunkidō* kam später wieder eine Versöhnung zustande. Mit *Kyōden* und *Bakin* stand er schlecht; den stolzen *Bakin* betrachtete er geradezu als seinen Erzfeind.

Der weltkluge *Samba* war ein besserer Wirtschaftler als der immer arme *Ikku* und wurde schliesslich ein reicher Mann. Er heiratete zuerst als Adoptivsohn in das Haus eines Buchhändlers ein und gründete nach dem früh erfolgten Tode seiner Frau ein kleines Antiquariat. Nach dem grossen Brande von 1806 ver-

legte er sich auf den Vertrieb von medizinischen Geheimmitteln, und wie Kyōden mit den »Lesepillen« ein gut Stück Geld verdiente, so machte Samba mit Sempō Enjū-tan, »Langlebensarzenei nach dem Rezept eines Heiligen«, und einem Toilettenmittel, »Yedo-Wasser«, vortreffliche Geschäfte. Seine Werke liefs er durch seinen jüngeren Bruder verlegen und teilte mit ihm den Gewinn. An seinem ziemlich frühen Tode — denn er starb im Alter von kaum 47 Jahren — war der übermäfsige Sakegenuss schuld. Sein Abschiedsverschen von der Welt lautete:

•Weil ich weder Gutes übte
Noch durch Böses viel betrübte,
Wird, da ich nun sterben mufs,
Weder Jizō¹⁾ freundlich lachen
Noch der Höllenkönig Emma
Grimmige Gesichter machen.«

Die besten und berühmtesten Werke Sambas sind die beiden humoristisch-satirischen Sittenschilderungszyklen — Sittenromane kann man sie nicht nennen, da es an einer einheitlichen Handlung noch mehr als im Hizakurige fehlt — Ukiyo-buro, »Die Welt im Badehaus«, und Ukiyo-doko, »Die Welt in der Barbierstube«. Badehaus und Barbierstube boten dem Verfasser die reichste Gelegenheit, die Ereignisse und Gestalten des alltäglichen Lebens der mittleren und unteren Stände in buntem Wechsel uns vor Augen zu führen. Die Bewohner von Yedo nehmen im Durchschnitt mindestens alle drei Tage ein heifses Bad, und da sich nur die besser Situierten diese Annehmlichkeit im eigenen Hause bereiten können, so besucht die grofse Mehrzahl der Bevölkerung die äufserst billigen Volksbäder, wo bis vor wenigen Jahren nackte Männlein und Weiblein im selben Raum sich waschend und plaudernd safs und miteinander in dieselbe grofse Wanne stiegen. Nacktheit und Unsittlichkeit waren damals dem naiveren Empfinden noch nicht identische Begriffe. Und was die Barbier- und Frisierstuben anbelangt, so mufsten diese in früherer Zeit, als man noch die künstliche Zöpfchenfrisur (Mage) hatte, die man sich nicht selber zurechtmachen konnte, weit häufiger als jetzt, wo die Männer das Haar nach europäischem Schnitt tragen, in Anspruch genommen werden. Man liefs sich gewöhnlich alle fünf Tage frisieren (Rokusai,

¹⁾ Der buddhistische Nothelfer (Kshitigarbha).

d. i. sechsmal im Monat). Insofern in den Barbierstuben nur Männer, im Badehause aber Männer und Weiber gleicherweise einsprachen, gewährt der Verkehr in dem letzteren das mannigfaltigere Bild. Kaleidoskopisch ziehen da an uns vorüber Kaufleute, Handwerker, Bauern, Hausherrn, Ehefrauen, Konkubinen, Ammen, Mägde, Matronen und junge Weiber, Greise und Kinder, Sängerinnen, Tänzerinnen, Ärzte, Poeten, Musikanten, Späsmacher, Blinde, Betrunkene usw., kurz, Menschen jeglichen Standes und Metiers mit einziger Ausnahme der Adligen. Alle diese Personen kommen und schwatzen, diskutieren und schwadronieren über den und jenen, über dies und das, wie unsere Philister am Stammtisch in der Kneipe oder die Frauen beim Kaffeeklatsch. Es wird alles durchgehechelt, und wer die beiden Bücher aufmerksam liest, verschafft sich einen tiefen Einblick in die sozialen Zustände des damaligen Yedo. Der Dichter verschwindet wie ein Dramatiker hinter seinem Werke: er läßt nur seine Personen reden, er selber tut kein schilderndes Wort hinzu. Die Dialoge sind im Yedo-Dialekt geschrieben.

Sambas Humor ist feiner als derjenige Ikkus und vermeidet die drastischen Derbheiten, welche dieser so liebt. Er steht auch sittlich auf einer höheren Stufe als Ikku. Obgleich er das Obszöne nicht vollständig umgeht, wird er doch niemals unflätig. Das Komische erscheint bei ihm leicht und ungesucht. Manchmal zeigt sich eine leise Neigung zum Lehrhaften, die ja bei den ernstesten Schriftstellern der Zeit — man denke an Kyōden und Bakin — stark hervortrat, den Humoristen aber sonst durchgehends fehlt. So erzählt im Badehaus ein junger Bademeister Sansuke die wunderbare Begebenheit, wie sich eine Bergkartoffel zur Hälfte in einen Aal verwandelte¹⁾ und von einem Jäger gefunden wird. Ein Spekulant kauft das Monstrum für zwanzig Ryō²⁾ und errichtet eine Schaubude. Da sich jedoch das Ding in einen vollständigen Aal verwandelt, verliert es den Reiz der Merkwürdigkeit, und der reingefallene Spekulant schlachtet den Aal, brät ihn und ißt also einen Aal, der ihm ganze zwanzig Ryō gekostet hat. Das primitive Geschichtchen, das aber, im

¹⁾ Von solchen Monstrositäten hört man öfters in chinesisch-japanischen Sagen, z. B. von einem Sperling, der ins Meer fällt und sich in eine Venusmuschel verwandelt.

²⁾ Alte Goldmünze.

Dialekt des Bademeisters erzählt, sehr komisch wirkt, soll die Moral »Geldverdienen ist gut, aber man spekuliere nicht!« illustrieren.

Im Gegensatz zum Hizakurige sind das Ukiyo-buro und Ukiyo-doko auch reich an Spott, Ironie und sarkastischen Anspielungen. In der Barbierstube z. B. treffen wir einen Gelehrten, der seine Nase immer nur in chinesische Bücher steckt, von den Dingen in seinem eigenen Vaterlande aber keinen blassen Dunst hat. Samba stellt uns diesen Typus eines echten Sinologen als Herrn Kōfun, d. i. »Dreck des Konfuzius« (Confucii faeces) vor.

Die übertriebenen und abgeschmackten Erzählungen über pietätvolle Handlungen, von denen die chinesisch-japanische didaktische Litteratur wimmelt (ich erinnere nur an die chinesische Sammlung »Die 24 Pietäten«), verspottet der Verfasser in einem ergötzlichen Gespräch, welches sich in der Barbierstube zwischen dem Barbier Bin, einem Inkyo-Greis¹⁾ und einer dritten Person, dem schnottrigen Den, abwickelt. Der Inkyo, der sich jetzt ja selber von der kindlichen Pietät seines Sohnes mästet, ist natürlich ein Parteigänger der Pietät in allen Formen. Er erzählt aus etwas löchrigem Gedächtnis die bekannte Geschichte von dem frommen Sohn in China, der sich aufs Eis legt, um es durch seine Körperwärme aufzutauen und für seine Mutter aus dem Tauroch einen Fisch zu angeln.

•Inkyo. Es war einmal ein Chinese — — wie hieß er doch gleich? —, der hatte einen Sohn — wie hieß er doch gleich? Der war ein sehr pietätvoller Sohn. Seine Mutter wollte in der kalten Zeit einen Karpfen essen. Da dachte der Sohn nach, wie er den Fisch fangen könnte. Aber es fiel tiefer Schnee, und die Karpfen waren unter dem Eis, so daß er keinen zu fangen wußte.

Den. Da kann er ihn ja ungefangen lassen.

Bin. Für einen Bu (25 Sen) kann man einen großen bekommen.

Inkyo. Wenn man Geld hat, braucht man sich nicht abzuplacken. Darin besteht ja eben die Pietät, daß man kein Geld hat und sich abplackt.

Den. Dann sind wir auch pietätvolle Söhne; denn wir mühen uns das ganze Jahr hindurch ab und haben kein Geld.

Inkyo. Das ist etwas anderes. Ihr habt kein Geld, weil ihr es durchbringt.

¹⁾ Inkyo heißt das ehemalige Familienoberhaupt, welches, obgleich häufig noch ganz rüstig, die Sorge für die Familie an den Nachfolger abgetreten und sich aufs Altenteil zurückgezogen hat.

Bin. Pst, pst! stört ihn nicht im Erzählen.

Inkyo. Dann watete er durch den Schnee an den Rand eines Teiches; aber die ganze Fläche war mit Eis bedeckt. Da beschloß er, für die Eltern das Leben dranzusetzen.

Den. Es gibt Beispiele, wo eine Frau um des Gatten willen zu Stein wurde¹⁾.

Bin. Pst, pst!

Inkyo. Er kleidete sich aus und legte sich aufs Eis.

Den. Was wollte er denn damit?

Bin. Er dachte wahrscheinlich an das Sprichwort „Das Glück kommt uns im Schlafe“.

Inkyo. Ach nein, nein, so einfältig war er nicht. Durch die Wärme seines Körpers wollte er das Eis schmelzen; und nachdem das Eis geschmolzen war, dachte er, er könnte einen Karpfen fangen. Ist das nicht richtige Pietät, was?

Bin. Das war aber ein schlechter Kopf. Wenn nun das Eis geschmolzen und er ins Wasser geplumpst wäre, was dann?

Inkyo. Um der Erzeugerin willen schonte er nicht seines eigenen Lebens!!

Bin. Das ist ja anzuerkennen, daß man für die Eltern sein Leben wagt; aber wenn er nun ertrunken wäre, hätte er den Karpfen doch nicht bekommen können, und obendrein hätte dann die vereinsamte Mutter den Bettelstab ergreifen müssen. Meiner Meinung nach war das unvernünftig gehandelt. Gesetzt, daß das Eis glücklich schmolz, was nun, wenn keine Karpfen im Teiche waren?

Inkyo. Er wufste aber, daß es welche drin gab.

Bin. Aber — wenn die Karpfen sich immer unter dem Eis verborgen hielten, konnte er doch nichts ausrichten!

Inkyo. Da hilft eben die Pietät, die Sonne sieht es, man tut nichts vergebens. Die Tat hatte von selbst ihre Wirkung, und ein Karpfen sprang aufs Eis. Das war die Wirkung der Pietät.

Bin. Das mag ja so sein; aber dieser Chinese war nicht klug. Ich an seiner Stelle hätte es so gemacht: „Was Mutter, du willst Karpfen essen? Soll geschehen, warte noch ein bißchen.“ Damit hätte ich eine Schüssel geholt, und ob es Schnee oder Lanzen geschneit hätte, wäre ich ins Wirtshaus gelaufen, und wenn ich 64 Mon oder höchstens 100 Mon ausgegeben hätte, konnte ich der Mutter eine Karpfensuppe vorsetzen. Wie arm ich auch wäre, so viel würde ich doch wohl haben.

Inkyo. Halt, halt! Da seid Ihr aber auf dem Holzwege! Was wollt Ihr nun tun, wenn Ihr das Geld habt, aber es ist kein Wirtshaus da?

Den. Auch in China soll es Wirtshäuser geben.*

Das Ukiyo-buro besteht aus drei Teilen, dessen erster und zweiter im Jahre 1809, der dritte 1811 erschien. Das

¹⁾ Anspielung auf die Geschichte der Sayo-hime von Matsura.

Ukiyo-doko kam 1811 und 1812 heraus; Sambas Schüler Takitei Rijō schrieb dazu einen dritten Teil nach Angaben des erkrankten Verfassers.

Von den kleineren humoristisch-satirischen Schriften Sambas sind die folgenden fünf wohl am bemerkenswertesten und am meisten bekannt:

Shijūhachi Kuse, «Die 48 üblen Arten oder Angewohnheiten» (1811). Der Titel knüpft an das Sprichwort Nakute nana-kuse, atte shijūhachi kuse, »Im Mindestfalle hat man sieben, bei reichem Malse aber 48 Angewohnheiten«, an. Der Verfasser bespricht da unter anderem: Gatten, die sich vor ihren Frauen fürchten; Xantippen, die ihren Mann unterm Pantoffel halten; Leute, die sich alles zu Herzen nehmen, und solche, die in jeder Kleinigkeit etwas Schweres sehen; Schwätzer; solche, welche die Mängel anderer Leute zählen; Menschen, die uns hinterm Rücken die Zunge herausstecken; Geldgierige und Geldverschwender; buhlerische und treulose Menschen. Alle diese Gegenstände sind in dialogischer Form dargestellt.

Kokon Hyaku Baka, »Hundert Narren aus alter und neuer Zeit« (1872). Es werden aber nur vier Baka vorgeführt, nämlich 1. »Der Narr von Ehemann, der sich die Nasenhaare wachsen läßt«, d. h. der unter dem Pantoffel seiner Frau steht. Ein Gespräch zwischen Mann und Frau. 2. »Der Narr von ungeschicktem Schachspieler, der beim Verlieren wütend wird«. Ein Spieler schlägt alle anderen und ist sehr stolz auf seine Erfolge; dann kommt aber noch einer hinzu, von dem er geschlagen wird, worauf er in Zorn gerät. 3. »Der törichte Spasmacher (Taikomochi), der die Gäste grimmig ermahnt«. Monolog. 4. »Der Vielfraß, der mit seinem Bauche prahlt«. Der Vielfraß macht eine Eßwette, bei der er verliert, sich obendrein den Magen verrenkt und nach dem Doktor winselt. Jeder Abschnitt endet mit den Worten: »Wer es je so macht, der ist ein großer Narr.«

Zen-aku Hyōri, Hito-gokoro Nozoki Karakuri, »Gutes außen, Böses drinnen, ein Guckkasten ins menschliche Herz«. Er stellt in dieser Satire, die er innerhalb zweier Tage verfaßte, von fünferlei Erscheinungen die schöne Außenseite und das innere Kehr Bild dar, z. B. den Mann, der da selber sagt, er begehe niemals Dummheiten; einen großsprecherischen ärzt-

lichen Quacksalber; Leute, die nur für den äusseren Schein leben.

Haya-gawari Mune no Karakuri, »Apparat, welcher zeigt, wie schnell sich die Gesinnung ändert« (1809). Die familiärsten Beispiele darunter sind »der Ladenstift, welcher Geschäftsleiter wird,« und »die Schwiegertochter, welche Schwiegermutter wird«. Die junge Frau, welche mit den Schwiegereltern im selben Hause leben muß, wird von der Schwiegermutter sehr geknechtet. Sie sagt, wenn ich einmal alt bin, werde ich meine Schwiegertochter ganz anders behandeln; in Wirklichkeit wird sie aber später gerade so eine Keiferin. Die »böse Schwiegermutter« ist im japanischen Familienleben nicht bloß eine Witzblattfigur.

Nama-yoi Katagi, »Typen Betrunkener«. Eine eingehende Studie über die vielerlei Arten, in denen sich die Betrunkenheit äußerte, mit sehr charakteristischen Illustrationen. Wir sehen da den abergläubischen Jōgo (volksetymologisch »Trichter«, d. i. Trinker), den schimpfenden, unangenehm werdenden, präkenden, heulenden, moralisierenden, querköpfigen, klug schnackenden, zornigen, lästig lärmenden und gedankenlos schwätzenden.

Samba hat im ganzen 138 grössere und kleinere Schriften in über 500 Bändchen hinterlassen. Das Ukiyo-buro gehört zweifellos zu den bemerkenswertesten Büchern der Tokugawa-Litteratur, aber die Phrase, Bakins Hakkenden, Tanehikos Inaka-Genji, Ikkus Hizakurige und Sambas Ukiyo-buro seien die »vier grossen wunderbaren Bücher (Shidaikisho)« Japans, dürfen wir doch nur als Phrase gelten lassen.

Neben den grossen Humoristen Ikku und Samba erfreute sich einiger Beliebtheit Sambas Schüler Takitei Rijō (Lebensdaten unbekannt), welcher auch des Meisters »Barbierstube« vollendete. Er steht an schriftstellerischem Talent unter jenen beiden, und sein Witz ist oft gesucht; aber der derben Kraft seiner Komik fehlt selten der beabsichtigte Lacherfolg. Er hat nur wenig geschrieben. Seine bekanntesten Schriften sind das Hasshōjin, »Die acht Lächerlichen« (1820), und das Wagōjin, »Die Intimen« (1835—1844), zwei ziemlich tolle Produkte, die auf die Lachmuskeln des Durchschnittslesers viel stärker wirken als Sambas gehaltvolleres Ukiyo-buro oder Ukiyo-doko. Sie haben

vor diesen Werken technisch insofern einen Vorzug, als sie nicht bloß aus Dialogen bestehen, sondern in erzählender Form auch eine Menge komischer Handlungen vorführen. Aber eine höhere Einheit fehlt auch hier.

Die »acht Bürgerlichen« sind ein Pockennarbiger Abatarō, ein Linkser Sajirō¹⁾, ein Glotzüugiger usw. Unter anderem machen die acht Genossen einen Ausflug nach dem Asuka-yama bei Ōji (Yedo), wollen andere Leute zum besten haben, fallen aber selber schmäählich herein. Der Pockennarbige und der Linkser beabsichtigen eine Rachekomödie aufzuführen. Abatarō verkleidet sich als Ritter mit zwei Schwertern und begibt sich als erster nach Ōji, wo er einige schöne Hofdamen sieht, sich verliebt, ein Liebesgedicht überreicht und elegant abblitzt. Inzwischen nahen sich die beiden anderen Mitspieler, als Pilger verkleidet und mit Stockdegen bewaffnet. Sie suchen angeblich den Mörder ihres Vaters, um an ihm die Blutrache zu vollziehen. Der eine macht dem anderen unterwegs vor, wie er die Hiebe des Feindes parieren will, und rempelt dabei aus Unachtsamkeit zwei des Weges kommende Samurai an. Die Zweischwertermänner wollen den Schimpf — denn ein Samurai läßt sich wie ein mensurlustiger Korpsstudent nicht einmal schief ansehen — gleich im Blute der Attentäter abwaschen. Diese knien nieder und betteln um Gnade. Der eine Samurai bemerkt die Stockdegen und sagt zum andern, vielleicht seien die beiden auf einer geheimen Vendette begriffen. Sajirō bejaht das freudig, und sie erlangen deshalb Verzeihung. Als die Pilger den Pockennarbigen treffen, bittet ihn der eine von ihnen um Feuer für sein Pfeifchen, späht ihm dabei aufmerksam ins Gesicht und erkennt den Mörder seines Vaters. Hierauf werden Stockdegen und Schwert gezogen, die natürlich so stumpf sind, daß man darauf reiten könnte. Ein wilder Kampf entbrennt. Da nimmt die Komödie einen unerwarteten Verlauf. Die beiden echten Samurai von vorhin sind den Pilgern nachgegangen, sehen sie von dem verruchten Vaternörder gefährlich bedrängt, und ihr ritterliches Herz gebietet ihnen, den Unterliegenden mit ihren scharfen Schwertern zu Hilfe zu eilen. Man male sich den Schrecken des Pockennarbigen aus, als er sich den blanken Klingen gegenüber sieht!

Diese kleine Geschichte ist eine humoristische Parodie der stereotypen Vorgänge, welche in den zahllosen Racheromanen bis zum Überdruß aufgetischt wurden. Es liegt etwas vom Geist des Cervantes darin, der ja auch in den Abenteuern seines Helden die verrückte Romantik der Ritterromane seiner Zeit verspottete.

¹⁾ Das bedeutet einen Sakefreund, weil man die Trinkschale mit der linken Hand hält.

34. Drama und Theater in der Tokugawa-Zeit.

Die dramatische Litteratur der Tokugawa-Zeit steht der novellistischen an Bedeutung nicht nach. Auch sie ist lediglich vom »Volke«, von den Bewohnern der drei großen Städte unter völliger Nichtbeteiligung der höheren Stände, welche das logische Drama des Mittelalters (das Nō-Spiel) ohne wesentliche Produktivität weiter pflegten, geschaffen worden. In gewissem Sinne zeigt sie durch ihre ganze Entwicklung hindurch sogar noch unverfälschter das Gepräge der Volkstümlichkeit, weil in ihr das gelehrte Element nie eine Stelle gefunden hat, was seinen Hauptgrund wohl darin haben wird, daß die Dramatik schon im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, ehe von einer allgemeinen Volksbildung die Rede sein konnte, ihre höchste Blüte erreichte und trotz mancher erheblichen Modifikationen, z. B. der Verdrängung des Puppenspiels durch das Menschenspiel, die einmal gewonnenen Charakterzüge beibehielt.

Wenn in einem Lande zwei Jahrhunderte (1400—1600) lang eine dramatische Kunst wie die der Nō und Kyōgen bestanden hat, die zwar nur zur Vergnügung der Vornehmen bestimmt war, aber von Leuten aus dem Mittelstande geschaffen wurde und viele Hunderte von Stücken hervorbrachte, darunter zahlreiche ganz populären Charakters, so ist zu erwarten, daß sie einen mehr oder weniger großen Einfluß ausüben wird, sobald auch in den bürgerlichen Kreisen die Lust am Schauspiel sich zu regen beginnt. In der Tat stehen denn auch die Ashikaga-Dramatik und die Tokugawa-Dramatik in enger Verbindung miteinander. Doch hat man dies nicht so zu verstehen, als ob die letztere unmittelbar aus der ersteren hervorgegangen wäre. Dies ist merkwürdigerweise nicht der Fall. Die Anknüpfungen haben zu verschiedenen Zeiten in verschiedener Weise stattgefunden, und es sind andere unabhängige Elemente hinzugekommen, welche gerade für die Anfangsstadien des volkstümlichen Dramas die meistbestimmenden waren und dessen Entwicklung bis über die eigentliche Blütezeit hinaus in eine eigentümliche Richtung drängten. Ich denke hier vor allem an die mit Guitarrenbegleitung gesungenen Romanzen, welche die unmittelbarste Quelle des monodischen Dramas (Jōruri) wurden und diesem so viel von ihrer epischen Art vererbten,

dafs es sich nicht zur reinen Gattung fortentwickelte, sondern sich nur zum episch-dramatischen Mischling ausbilden konnte. Dieses Drama kam daher auch nicht gleich auf die weltbedeutenden Bretter. Seine Dialoge und Monologe wurden nicht von Schauspielern, welche die Rollen der Stücke verkörperten, von der Bühne herab verkündet, sondern die Textworte traten nur in mittelbare Beziehung zur Bühne: sie wurden beiseite von einem Konzertsänger vorgetragen, während zugleich auf einer unserm Kasperle-Theater ähnlichen dekorationslosen Bühne Marionetten die handelnden Personen darstellten. Zwar fehlte es in der Zeit, wo das Puppenspiel das Theater schlechthin repräsentierte — von der zweiten Hälfte des siebzehnten bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts — keineswegs an mimischen Vorstellungen durch lebende Schauspieler; doch wurden sie, besonders im Zentrum der damaligen Litteratur, in Ôsaka und Kyôto, verhältnismäfsig wenig beachtet, und die von ihnen aufgeführten Stücke standen an litterarischem Werte tief unter denen der Puppentheater, weil alle Schriftsteller von Talent nur für diese schrieben. Diese seltsame, in der Geschichte des Theaters wohl einzig dastehende Erscheinung hat ihren Grund nicht so sehr in der ästhetisch-ungenügenden, rohen Kunst der damaligen Schauspieler. Die Japaner sind zu jeder Zeit vortreffliche Mimen gewesen. Es sind vielmehr moralische Tatsachen, welche hier gewalttätig eingegriffen haben. Die trüben Erfahrungen, die in den ersten Jahrzehnten der Tokugawa-Herrschaft mit den mimenden Männern und Weibern gemacht wurden, führten zur zeitweisen Unterdrückung und dadurch zu empfindlicher Schädigung ihres Metiers. Der Zufall wollte es, dafs sowohl begabte Dramatiker als tüchtige Rhapsoden gerade zu der Zeit, wo die Puppenspielkunst grofse Fortschritte gemacht hatte, die Schauspieler aber noch in Mißkredit standen, zum Vorschein kamen, durch die Umstände aufeinander angewiesen, sich verbanden und in gemeinsamer Arbeit das Puppenspiel-Jôruri zu solcher Vollkommenheit ausbildeten, dafs die Leistungen des bühnenmäfsigen Schauspiels (Kabuki) dagegen lange Zeit nicht aufkommen konnten. In der folgenden eingehenderen Betrachtung der Entwicklungsphasen des Dramas werde ich das Augenmerk zuerst auf das ältere Bühnenspiel oder Kabuki, dann auf die Entstehung und Entfaltung des Jôruri und zuletzt auf das

unter dem Banne des Jōruri stehende neuere Kabuki richten. Es ist nicht leicht, sich von allen diesen Dingen ein richtiges und besonders ein anschauliches Bild zu machen; denn die japanischen Quellen sind verworren, fragmentarisch, unsachgemäß, widerspruchsvoll und oft ganz unzuverlässig. Die europäische Litteratur über den Gegenstand ist ein heilloser Wirrwarr von wenig Richtigem und viel Falschem.

A. Das ältere Kabuki im siebzehnten Jahrhundert.

Das Kabuki ist ebenso wenig wie das aus Romanzen hervorgegangene Jōruri ein direkter Sprößling des lyrischen Dramas (Yōkyoku) oder der Posse (Kyōgen) der Ashikaga-Zeit. Es hat bei beiden bedeutende Anleihen gemacht, ist aber in den ersten Anfängen gegen 1600 nichts weiter als eine Tanzpantomime mit Gesang von ebenso unreifer dramatischer Gestaltung wie das alte Sarugaku, ehe es sich zum Sarugaku no Nō entwickelte. Der vor zwei Jahrhunderten durchgemachte Werdeprozeß wiederholte sich also noch einmal, mit dem Unterschiede, daß jetzt von Leuten des gewöhnlichen Volkes angestrebt wurde, was damals geachtete, altangesessene Familien von Tempel-Mimen vollbrachten.

Im Jahre 1603 kam O-Kuni, eine ehemalige Tänzerin (Miko) des Großen Shintoschreins von Izumo, nach Kyōto und begründete am Ufer des Kamo-Flusses, wo es damals ähnlich jahrmärktsmäfsig zuing wie jetzt in Asakusa zu Tōkyō, eine Tanzbühne. Sie tanzte ursprünglich in schwarzer Nonnenkleidung, einen Rosenkranz um den Hals, einen Gong schlagend, und sang dazu mit elegischer Stimme buddhistische Hymnen von der Vergänglichkeit des irdischen Lebens. Man nannte diesen Tanz, der also religiöser Natur war, Nembutsu-odori (Nembutsu, bud. Stofsgebet, odori, Tanz). Durch einen Zufall nahm ihre Kunst eine Wendung zum Weltlichen. Sie lernte, wie die Überlieferung geht, einen schönen jungen Mann aus ritterlicher Familie, Nagoya Sanzaburō, kennen, der in Kyōto als Rōnin ein üppiges, ausschweifendes Leben führte. Die beiden verliebten sich ineinander, schlossen einen Bund der Liebe und der Kunst und traten hinfort zusammen auf. Der talentvolle Sanzaburō lehrte sie modische Lieder und ersann allerlei neue Tänze und Gesänge. Er tanzte in weiblicher, sie in männlicher Tracht mit zwei Schwertern im Gürtel und einem Tuch auf dem

Köpfe. Eine Lieblingsszene war das Liebeständeln eines Mannes mit einer Dirne in einem Teehause. O-Kuni zog nach und nach eine Anzahl Frauen und Kinder hinzu, Sanzaburō Männer, mit denen er, alle als Frauen verkleidet, komische Intermezzos aufführte. Ein gewisser Densuke spielte Hanswurstrollen. Bei der Erweiterung des ursprünglich so einfachen Spiels wurde aus dem Nō und Kyōgen geborgt, die Sanzaburō aus seiner früheren Dienstzeit als Page gut gekannt haben muß. Die komischen Szenen werden einfach Nachbildungen der Kyōgen gewesen sein; aus dem Nō stammt auch wohl die aus Flöte und Handtrommeln bestehende musikalische Begleitung. Diese Aufführungen bekamen den Namen Kabuki, »Gesangs- und Tanzstücke«, eine Bezeichnung, mit der man allmählich den Begriff »Schauspiel« schlechthin verband. Das Kabuki der O-Kuni und Sanzaburōs in dieser zweiten Periode seiner Entwicklung — ich rechne die religiöse Phase als erste Periode — fand sogar an fürstlichen Höfen Beifall und wurde wiederholt vor hohen Personen gespielt. 1607 siedelte O-Kuni nach Yedo über; auf der Rückkehr nach Kyōto starb sie unterwegs. Ihr Erfolg rief viele Nachahmungen hervor. Überall bildeten sich Truppen von Schauspielerinnen und durchzogen das Land. Besonders nahmen die Lustdirnen von Kyōto, dann auch viele von Yedo, an den Schaustellungen, die ihnen zugleich als Reklame für ihre persönlichen Reize dienten, einen immer wachsenden Anteil (sogenanntes Keisei-Kabuki, »Dirnen-Theater«, die dritte Periode des Kabuki). Diejenigen von Kyōto, unter ihnen die Truppe der Hauptaktrice Sadoshima, sollen die Schauspielkunst sogar vervollkommenet und ihrerseits vieles aus den Nō-Stücken entlehnt haben¹⁾. Eine andere Truppe nahm die Guitarre als Begleitinstrument auf. Nur zu natürlich, daß das unter den Schauspielerinnen überhandnehmende Prostituiertenelement verderbliche Folgen hatte. Ihre Kunst artete in ein Mittel zu niedrigen Zwecken aus: das Kabuki sollte Gäste herbeiziehen, wie etwa noch heute das in den Freudenhäusern von Yamada in Ise getanzte Ise-ondo. Die Sittenverderbnis nahm dermaßen überhand, daß die Regierung einschritt und zuerst 1629 nicht nur das Keisei-Kabuki, sondern

¹⁾ Eine Beschreibung im Keichō Kemmonroku (Keichō-Ära 1596—1614) läßt erkennen, daß das Kabuki dem Nō ziemlich ähnlich war.

überhaupt das Auftreten von Frauen im Schauspiel verbot. Nach verschiedentlicher Erneuerung des Gesetzes, welches man auch dadurch umgangen hatte, daß man aus Männern und Frauen gemischte Truppen einrichtete, erging 1645 ein strenges Verbot mit Strafverfügungen, welches endlich durchschlug. Die öffentliche Moral wurde trotzdem kaum gefördert, wie wir gleich sehen werden, wohl aber die japanische Schauspielkunst durch das strikt aufrecht erhaltene Verbot schwer geschädigt. Denn alle Frauenrollen werden seitdem bis auf den heutigen Tag durch Männer gegeben. Wie bewundernswert immerhin das Geschick ist, mit dem diese ihre Aufgabe durchführen, so bleibt es doch eine Anomalie, z. B. einen sechzigjährigen Mann ein züchtiges Mädchen von fünfzehn Jahren oder einen häßlichen, pockennarbigen Gesellen eine himmlische Schönheit darstellen zu sehen. Die Gesichtszüge der Männer sind zu unlieblich und herb, und wenn die japanischen Schauspieler nicht überhaupt, auch in den Männerrollen, mit gekünstelten Stimmen sprächen, so würde auch das Stimmkolorit noch viel störender wirken. Die Japaner sind freilich an diesen Mißstand nun schon so gewöhnt, daß er ihnen nicht mehr auffällt.

Schon vor dem Erlaß gegen das weibliche Geschlecht auf der Bühne waren hier und da Knaben und Jünglinge in weiblichen Kostümen statt der Mädchen verwendet worden. Das sogenannte »Jünglingsschauspiel« (*Wakashu-Kabuki*) entstand 1616 in Kyōto, kam mehrere Jahre später nach Ōsaka und 1624 durch den Kyōtoer Schauspieler Saruwaka Kanzaburō nach Yedo. Dieser baute im selben Jahre im Dirnenviertel das erste stehende Theater¹⁾, ein Haus mit einem Trommelturm (*Yagura*) an der Dachfront, wo frühmorgens durch Trommelschlag der baldige Anfang der Vorstellung verkündet wurde, wie von unseren Kirchtürmen das Glockengeläute die Andächtigen zum Gottesdienst ruft. Der Trommelturm wurde das Kennzeichen jedes großen Theaters; die kleineren durften ihn nicht führen. Da Saruwaka später den Namen Nakamura annahm, bekam sein ursprünglich Saruwaka-za genanntes Theater die Bezeichnung Nakamura-za (*Za* = Halle). Viele andere Gründungen folgten,

¹⁾ O-Kuni und ihre nächsten Nachfolger hatten entweder auf freiem Platze oder in zeitweilig errichteten Buden gespielt.

darunter das berühmte Ichimura-za, 1634 errichtet. Beide bestanden bis 1841, wo sie abbrannten. Die Obrigkeit benutzte diese Gelegenheit, die Verlegung der sittenverderbenden Theater nach dem nördlichen Stadtteil Asakusa zu bewirken; die Schauspieler durften auch nicht mehr außerhalb Asakusas wohnen und mußten beim Ausgehen auf der Straße den das Gesicht verhüllenden Korbhut (Amigasa) tragen¹⁾. Wir kommen auf die Gründe dieser Mafsregeln in so moderner Zeit noch einmal zurück.

Das »Jünglingsspiel« unterschied sich nicht wesentlich vom »Frauenspiel«. Es bestand aus zwei Elementen: Tanzpantomimen mit Gesang und Instrumentalbegleitung (Trommel und Flöte, dazu später auch die Guitarre) und komischen Intermezzos (Monomane Kyōgen, nachahmende Possen), also primitiveren Seitenstücken zu den Nō und Kyōgen. Auf erstere geht das heutige opernhafte Shosagoto oder Ballettstück, auf letztere die moderne Komödie zurück. Genaueres über die damalige Spielweise wissen wir leider nicht, sondern kennen nur einige der Tanzgesänge und den Inhalt mehrerer Zwischenspiele. Die Gesänge sind kleine lyrische Lieder, die fast alle von der Liebe handeln, z. B.

•Nach Muromachi an meinen Schatz
Will ich dies Brieflein senden;
Bring ohne Irrtum ihn meinem Schatz,
Ja nicht zu anderen Händen!
In seine Hand wie Blumenduft,
Wie Blumenduft.▪

•Kirschblüten möcht' ich brechen,
Doch sind zu hoch die Zweige.
Ich kann sie nicht erreichen —
Neige dich, neige!▪

•Mein Schatz! Der Tausendjahrberg¹⁾ bist du mir,
Der einstmals nur ein Kieselsteinchen war.
Wie's grüne Moos, das auf dem Felsen wächst,
Sei, was auch komme, unser Herzensbund
Unwandelbar
Auf immerdar.▪

¹⁾ Die Bordelle waren von jener Yoshiwara, »Binsenheide«, genannten Stadtgegend im Südosten Yedos auf obrigkeitlichen Befehl schon 1657 nach dem Nordende der Stadt hinter den großen Asakusa-Tempel verlegt worden, wo sie noch heute eine stattliche Kolonie bilden, und hatten den Namen Yoshiwara nach dem neuen Platz mit fortgenommen. Die Theater aber waren an der alten Stätte verblieben.

²⁾ Chi-tose-yama.

Die dramatische Handlung war im Anfang ganz einfach und füllte nur eine Szene oder einen Akt. Allmählich erweiterte man ihren Inhalt und stieg zu zwei, drei, vier, in der Genroku-Ära, Ende des siebzehnten Jahrhunderts, sogar bis zu fünf Akten empor (sog. Tsuzuki-Kyōgen, »Serien-Stück«). Doch wurden einaktige Stücke auch später noch als Zwischenakte gespielt. In Kyōto und Ōsaka verarbeitete man zuerst fast nur weichliche, liederliche Stoffe aus dem Bordelleben und fügte in jeden Titel den Bestandteil Shimabara, den Namen des Freudenviertels in Kyōto, oder Keisei, »Dirne«, ein. Auch als man historische Stoffe behandelte, durfte der hier ganz sinnlos gewordene Wortzusatz nicht fehlen, z. B. in den Titeln Yashima-Shimabara (Schlacht bei Yashima im Gempei-Kriege) oder Ataka-Shimabara (vgl. das Nō Ataka, S. 401 ff.; auch Yashima geht auf ein Nō zurück). In Yedo, der zur Hälfte von Kriegern und ihrem Anhang bevölkerten Stadt, herrschte dagegen der Geschmack fürs Kriegerische, Kühne, Rohe vor, und nichts fand dort größeren Beifall als die bramarbasierenden Kimpira-Geschichten der Jōruri-Sänger. Dieser Geschmacksrichtung hatten sich auch die Schauspieler anzupassen. Wie der Jōruri-Sänger Tamba-dayū (= Izumi-dayū I.) damals mit einer zwei Fuß langen Eisenstange den Takt zu seinen Rhapsodien schlug, und sein noch verrohterer Sohn Izumi-dayū II. in der Ekstase gar den Puppen die Köpfe abriss, so inaugurierte der 1673 im Alter von 14 Jahren zuerst aufgetretene Danjūrō I. auf der Bühne mit der Darstellung des sagenhaften Helden Sakata no Kintoki die sogenannten Aragoto oder rauhen Kraftrollen, den ganzen Körper in grotesker Weise mit weißer und roter Schminke bemalt und drei lange von der Hüfte herabhängende Schwerter tragend.

Unter den älteren Stücken des Wakashu-Kabuki befindet sich ein Shuten-dōji, »Saufknabe« (vgl. S. 363), zuerst 1638 im Nakamura-za aufgeführt. 1639 fanden die Stücke Yokobue¹⁾ und Kifune²⁾ stürmischen Beifall. Sie wurden unzählige Male unter freiem Himmel auf einem Rasenplatz gegeben, und der auf diese Aufführungen angewandte Ausdruck Shibai (shiba-i,

¹⁾ Eine Frauensperson im Heike Monogatari. Vgl. S. 363.

²⁾ Name eines Gottes und Schreins auf dem Kurama-yama unweit Kyōto. Beider Stoffe stammen aus Otogi-zōshi.

Rasen-Sitz) wurde seitdem gleichbedeutend mit »Theater«. Das erste zweiaktige Stück scheint 1645 im Yamamura-za, dem dritten großen Theater von Yedo, gegeben worden zu sein; nach dem Abschluß wurde dabei ein schwarzer Vorhang heruntergelassen. Die Mehraktigkeit der Stücke führte seit 1647 zu der Sitte, vor dem betreffenden Akt ein Schild mit näherer Bezeichnung der Szene auszuhängen (Dan-tsuke, »Akt-Angabe«, später Bawari, »Orts-Einteilung«, genannt).

Waren seinerzeit die Weiber aus Sittlichkeitsgründen von der Bühne verbannt worden, so sah sich wenige Jahre darauf die Obrigkeit genötigt, auch gegen die »Jünglingsschauspieler« einzuschreiten, da sie dem noch scheußlicheren Laster dienten, welches in der Kriegerkaste dadurch eingerissen war, daß ihnen der physische wie geistige Verkehr mit dem anderen Geschlechte verboten gewesen war. Zwar wurde das 1653 erlassene Verbot jeglicher Aufführung auf Einreichung von Bittschriften 1655 wieder aufgehoben, aber die Schauspieler mußten nun einen Sittlichkeits-eid leisten, durften die Daimyō-Residenzen in Yedo nicht mehr besuchen, selbst wenn sie dorthin gerufen werden würden, mußten schöne Kleider vermeiden und statt der Jünglingshaartracht (Wakashu-atama) das Haar des Kopfes vorn handbreit abrasieren (Yarō-atama, Burschenkopf), das Hinterhaar zu einem Zopf aufgebunden. Da ein solcher Kopf für Frauenrollen nicht taugte, wurde ein violettes Kopftuch (Yarō-bōshi) als Bedeckung eingeführt. Auch die Perücke, Katsura, kam in diesem Jahre (1655) bei den Frauendarstellern in Gebrauch. Sie war von der heutigen Katsura verschieden, bestand nämlich aus falschem Haar, das nach hinten lang herabhängend getragen wurde und jetzt Kamoji heißt. In Kyōto wurde aber diese Katsura verboten, weil sie der Haartracht der adligen Damen zu sehr ähnelte.

Mehraktige Stücke, von zwei bis vier Akten, wurden um diese Zeit häufiger. Einen entschiedenen Fortschritt zum reineren Drama bedeutete die Weglassung der Tänze in manchen Stücken, z. B. im Ujigami-mōde, »Gang nach dem Familientempel«, und Rōnin-sakazuki, »Des fahrenden Ritters Weinschale«. Solche Stücke hießen Hanare-Kyōgen, »alleinstehende, d. i. tanzlose Komödien«. In allen Neuerungen ging das fortschrittliche Ichimura-Theater voran, während das konservative Nakamura-za noch länger bei den Tanzstücken verharrte. Das Ichimura-za

führte auch bald Bühnensutensilien (Ko-dōgu) und den Ziehvorhang (Hiki-maku) ein, den alle großen Theater annahmen, während die kleinen bis in die neueste Zeit den Rollvorhang beibehielten. Wie man sich ohne Bühnenapparat behalf, zeigt das Beispiel der frühesten Aufführungen der »Weinschale«: man symbolisierte die Bewegungen mit der Weinschale durch Gesten mit dem obligaten Fächer in der Hand. 1662 spielte der Schauspieler Ukon Genzaemon zum ersten Male ein Stück Kaidō-kudari, »die Herabreise auf dem Weg an der See (Tōkaidō)« als Zwischenakt im Yamamura-Theater. Er hatte damit solchen Erfolg, daß es über hundert Tage lang täglich gegeben werden konnte und später vom Ichimura-za als stehendes Kotobuki-Kyōgen, »Glückwunsch-Kyōgen«, d. h. als ein Stück, das man den anderen Aufführungen gleichsam als Votivgabe vorausschickt, dem festen Repertoire einverleibt wurde. Ukon Genzaemon, der auch den Naga-uta¹⁾-Gesang ins Theater einführte, war wohl einer der populärsten Schauspieler, welche Japan je gehabt hat. Man fertigte sogar kleine Puppen aus Holz und Papier in seiner Gestalt an und fand damit reißenden Absatz beim Publikum. Noch mehr näherten sich seiner reinen dramatischen Form das fürs Ichimura-za verfaßte dreiaktige Imagawa Shinobi-guruma, »Der Wagen des inkognito reisenden Imagawa«, 1663 von Miyakodennai, und das in Ōsaka 1664 von Fukui Yagoemon gedichtete und von dem bedeutenden Schauspieler Araki Yojibei dort auf die Bühne gebrachte Hinin no Ada-uchi, »Die Rache des Pariah«.

Trotz seiner drei Akte hat das Imagawa Shinobi-guruma eine höchst einfache Handlung. Der Ritter Imagawa Toshihide gibt seinem Lehnsherrn in einer Sache einen Rat, findet aber kein Gehör, ja, wird als untreu verleumdet, seiner Ämter enthoben und ins Elend hinausgejagt. Dazu wird er noch von einer schweren Krankheit befallen. Sein treues Weib setzt ihn in ein Fuhrwerk und zieht, vor dasselbe gespannt, mit ihm im Lande umher. Nachdem die Not aufs höchste gestiegen, klärt sich endlich sein Fall auf, und er kehrt zu seinem Herrn zurück.

Die »Rache des Pariah« wird noch heutzutage aufgeführt. Die Hauptrollen in den Stücken jener Zeit waren übrigens immer nur Männerrollen.

¹⁾ Eine Art von Begleitgesängen zu Tanzstücken im Theater.

Wie früher im lyrischen Drama (Yōkyoku), so wurde die Rache der Gebrüder Soga auch im Theater das beliebteste und am häufigsten bearbeitete Thema. Die erste Bearbeitung fürs Kabuki lieferte 1675 Kawarasaki Gonnosuke mit dem dreiaktigen Kachidoki Homare no Soga, »Der ruhmgekrönte Soga im Triumph«, worauf das Tsuwamono Soga (1688), »Soga der Krieger«, Hatsugoi Soga, »Sogas erste Liebe« usw. folgten. Es wurde Sitte, jedesmal zu Neujahr ein Soga-Stück als »Glückwunsch-Kyōgen« zu geben, und den 27. Mai, den Tag der Ausführung der Rache, feierte man in den Theatern als Soga-Festtag (Soga-matsuri).

Bei der ersten Vorstellung des Tsuwamono Soga verkörperte der schon genannte Danjūrō I. den Soga Gorō, die Hauptrolle. Es war dies eine von seinen »rauen Kraftrollen«, zu denen außer der genannten vor allem gehörten: Fuwa Banzaemon, die erste Katak-yaku oder typische Bösewichtsrolle, im Drama Yūjo-ron, »Der Zank um die Dirne«, 1680 (vgl. Kyōdens Inazuma-byōshi); die Rolle des Gottes Fudō; der Teufelvertreiber Shōki, und der Heldenmönch Benkei in dem 1702 von ihm selbst verfassten Hoshi-ai Jūnidan. Bei einer Aufführung dieses letzteren Stückes im Jahre 1704 wurde er von einem Kollegen, Sugiyama Hanroku, den er wegen seines ausschweifenden Lebens getadelt hatte, auf offener Bühne ermordet. Ichikawa Danjūrō, ursprünglich Horikoshi Ebizō geheissen, 1660 von armen Eltern in Narita geboren, war der erste große Schauspieler Japans. Die von ihm begründete, durch Leibeserben oder Adoptivsöhne fortgesetzte Künstlerfamilie gleichen Namens ist die vornehmste unter den Schauspielerdynastien (Nadai), zu denen noch die Onoe, Nakamura, Bandō, Iwai und andere Familien gehören. Mancher Leser dieser Zeilen, der während der letzten dreißig Jahre Japan besucht hat, wird sich an dem vortrefflichen Spiel des letzten, 1903 verstorbenen Danjūrō, des neunten in der Geschlechtslinie, erfreut haben. Er verdiente wohl, zu den großen Schauspielern der Welt gezählt zu werden.

In den bisher erwähnten Stücken des einigermaßen entwickelten Kabuki kommt das aktuelle Leben der Gegenwart als Thema dramatischer Bearbeitung nicht in Betracht. Ihre Fabeln waren durchweg romantischer Natur, aus Sage und Geschichte

geschöpft, voll unrealistischer, phantastischer Übertreibungen. Während aber in Yedo die heroischen Stoffe à la Soga immer mehr die Bühne beherrschten, blieb bei der weichlicheren Bevölkerung von Kyōto und Ōsaka die alteingewurzelte Neigung, in liederlichem Liebesgetändel die Aufgaben der Zeit zu vergessen, ungeschwächt bestehen. Als Nakamura Shichisaburo, ein beliebter Schauspieler aus Yedo, vor den Kyotoern den »Soga« spielte, machte er damit ein völliges Fiasko; aber als er dann, seine Pappenheimer erkennend, das soziale Volksstück *Keisei Asama-ga-take*, »Ein Dirnenspiel Asama-ga-take«, mit dem nötigen Kurtisanen-Haut-goût verfälschte und aufführte, hatte er so durchschlagenden Erfolg, daß das Stück 120 Tage lang gegeben werden mußte. Dieses Stück, welches später von Chikamatsu Monzaemon als *Jōruri* neu bearbeitet wurde, ist das älteste uns erhaltene soziale Drama. Es war jedoch nicht das erste seiner Art überhaupt. Als eines der ältesten sozialen Stücke dürfen wir wohl das 1678 in Kyōto gegebene *Yūgiri Nagori no Shōgwatsu*, »Erinnerung an Yūgiris Hinscheiden im Januar« betrachten. Im Januar 1678 war Yūgiri, eine wegen ihrer Schönheit allbekannte Kurtisane des Hauses Ōgiya, in Kyōto gestorben, und der Schauspieler Sakata Tōjūrō dramatisierte sofort in dem oben genannten Stücke eine Begebenheit aus ihrem Leben, nämlich ihr Liebesverhältnis zu einem gewissen Fujiya Izaemon. Schon im März wurde es mit Tōjūrō in der Rolle des Izaemon aufgeführt und zwischen 1678 und 1709 in achtzehn mehrwöchigen Tourneen gespielt. Seitdem beobachten wir öfters, daß sensationelle Tagesereignisse brühwarm auf die Bühne gebracht werden und die Theater, wie später die Zeitungen, die Kolportage von allerhand Tagesneuigkeiten, Skandalen, Morden, Selbstmorden übernehmen. In der Zeit, von der wir sprechen, und noch lange nachher, konnte man sich ein interessantes bürgerliches Ereignis ohne Kurtisanen wohl gar nicht denken. Die mit »Yugiri« ungefähr gleichzeitigen, meist zwei- oder dreiaktigen Stücke führen daher gewöhnlich Titel wie *Keisei Tamatebako*, »Kurtisanen-Juwelenkästlein«, *Keisei Yedo-zakura*, »Dirnenspiel, die Kirschblüten von Yedo« usw., und man hat ihnen daher mit Recht die allgemeine Bezeichnung *Keisei-Kyōgen* gegeben.

Im ganzen läßt sich von den Kabuki-Schauspielen bis zum

Anfang des achtzehnten Jahrhunderts nicht viel Gutes sagen. Es waren meist armselige Kompositionen, nicht von berufenen Dichtern, sondern von den Schauspielern selber geschrieben, mit kleinlicher Absicht nur auf augenblickliche Effekte gerichtet, der Manier gewisser Schauspieler angepaßt, dem niedrigsten Geschmacke des Zuschauerpöbels frönend. Mit einem Worte: es fehlten alle Merkmale wirklicher Kunst. Noch hatte man sich nicht zu dem Verständnis durchgerungen, daß das Drama etwas mehr als ein nichtiger Zeitvertreib ist, und daß es zu den Erscheinungen der Litteratur, der Poesie gehört.

**B. Das monodische Drama (Jōruri) und das Puppentheater.
Chikamatsu Monzaemon und seine Nachfolger.**

Auf S. 365 wurde schon kurz darauf hingewiesen, daß in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts einige romanzenhafte Volksbücher in einer zwischen Gesang und Rezitation schwebenden Weise mit Guitarrenbegleitung vorgetragen wurden, und daß man solche Vorträge im Anschluß an die beim Volk ganz besonders beliebte Geschichte des »Fräuleins Jōruri« ganz allgemein mit dem Namen Jōruri bezeichnete, den Namen der Heldin einer beliebigen Geschichte also zu einem litterarischen Gattungsnamen stempelte. Ähnlich vorgetragene Texte der Frühzeit, auf welche zuerst der Name Jōruri angewendet wurde, waren die Tanzgesänge Wada sakamori, »Zechgelage der Wada«, und Horikawa Yo-uchi, »Der nächtliche Angriff auf Horikawa«, die Volksbücher Bunshō-zōshi und Bonten-koku, und die sogenannten Kōwaka-mai¹⁾, aus den Nō-Tänzen ohne deren Musik hergenommene Vorführungen, unter denen das Kosode Soga und Gembuku Soga wieder am besten fielen. Das Jōruri Jūnidan-zōshi gehört in der überlieferten Gestalt etwa der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an, die Geschichte ist aber schon um einige Jahrzehnte älter; denn wir finden in einem Tagebuche »Sōchō Nikki« für 1531 die Notiz, daß sich der Verfasser gelegentlich einer Reise in einem Wirtshause von einem blinden Musikanten das »Jōruri« vortragen ließ.

¹⁾ D. i. Kōwaka-Tänze, eingeführt von einem gewissen Kōwaka-maru. Die japanischen Tänze zerfallen in zwei Arten, Mai und Odori. Erstere sind langsam feierlich, letztere lebhaft.

Mehrere andere Erwähnungen stammen auch aus den dreißiger Jahren. Damit erledigt sich die populäre Überlieferung, daß Frau Ono no O-Tsū, eine Kammerfrau des erst 1532 geborenen Oda Nobunaga, die Verfasserin gewesen sei. Ob sie, über welche die widersprechendsten Angaben im Umlauf sind, den älteren Text etwa überarbeitet habe, muß dahin gestellt bleiben; ich halte auch dies für wenig wahrscheinlich. Die Vorträge fanden ursprünglich ohne Musikbegleitung mit Ôgi-byōshi, »Fächer-Taktschlagen«¹⁾, statt, dann mit Begleitung der Laute (Biwa) und schließlich mit Gitarrenbegleitung. Die Gitarre, Shamisen, »Dreisait«, welche in China schon in der Mongolenzeit existierte, kam wohl zwischen 1560 und 1570, nach Ansicht anderer zwei Jahrzehnte später, über Ryūkyū²⁾ nach Japan, und es ist zweifelhaft, ob sie chinesischen oder spanischen Ursprungs war. Sie soll ursprünglich mit einem Fiedelbogen gespielt worden sein, der aber, da die damaligen blinden Musikanten vom Lautenspiel (Biwa) her in der Handhabung des Plektrums sehr geschickt, dagegen in der Bogenführung ungeübt waren, durch das Biwa-Plektrum ersetzt wurde. Gestalt und Größe des Instruments wechselten häufig, ehe man die heute übliche Form festlegte. Der blinde Biwa- und Shamisen-Spieler Sawazumi Kengyō und sein Kollege Takino Kengyō waren gegen 1600 die ersten, welche den Jōruri-Text und ähnliches mit Gitarrenbegleitung vortrugen, sind also die Begründer des eigentlichen Jōruri-Gesanges. Das wichtigste Ereignis für die Entwicklung dieser gesanglich-deklamatorischen Vorträge wurde ihre bald darauf erfolgende Verbindung mit dem schon längst bestehenden Puppenspiel (Ayatsuri)³⁾, welche dadurch zustande kam, daß sich der Jōruri-Sänger Menukiya Chōzaburō, ein Schüler Sawazumis, mit dem Puppenspieler Hikita aus Nishinomiya in der Provinz

¹⁾ Auch viel später noch, beim Sendai-Jōruri und Oku-Jōruri, in Gebrauch.

²⁾ Dort Jabisen geheißen wegen des Überzugs des Resonanzkastens mit jabi, »Schlangenhaut«. Im eigentlichen Japan wird Katzenfell als Überzug verwendet.

³⁾ Von dem Verbum ayatsuru, die Fäden einer Gliederpuppe ziehen. Der Mechanismus der Marionetten wurde später außerordentlich vervollkommen. Zeichnungen davon in Shōkōsai Hambeis Gakuya Dzue Shūi.

Settsu zusammentat. Das kombinierte Spiel hieß Ayatsuri-Jōruri, wurde bald bei Hoch und Niedrig beliebt — sogar der Kaiser Go-Yōzei (reg. 1587—1611) liefs sich einmal von Menukiya vorspielen — und drängte allmählich das Kabuki als Theaterbelustigung an die zweite Stelle; ja, in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts war es geradezu das Theater.

In der Hauptstadt Kyōto, wo Utai, Saimon und Sekkyō (wörtl. Predigt), d. i. von Musik begleitete Lobgesänge auf die buddhistischen Götter, Legenden und Entstehungsgeschichten von Tempeln, vorherrschten, fand das neue Puppenspiel-Jōruri zunächst noch keine günstige Aufnahme, und seine Vertreter mußten sich begnügen, ihre Aufführungen in der Shijō-gawara zu bewerkstelligen. Dagegen wurde es in Yedo günstig aufgenommen und gelangte daselbst rasch zu hoher Blüte. Es wurde dort 1624 von Sawazumis Schüler Toraya Jirōemon (geb. 1595 in Sakai in der Provinz Izumi) eingeführt, der sich den Künstlernamen Satsuma-dayū, »Satsuma-Meister«, und noch später, nachdem er sich wie ein Mönch den Kopf kahl geschoren hatte, den priesterlich klingenden Namen Satsuma Jōun (Friedensvolk) beilegte. Er genoß nämlich dort die Ehre, von dem Fürsten Shimazu von Satsuma protegiert und von ihm zu Aufführungen in seine Residenz berufen zu werden. Statt der bisher gebrauchten tönernen Puppen kamen jetzt kunstvoller gegliederte Holzpuppen zur Verwendung; Jōun erhielt auch Erlaubnis, den papiernen Vorhang seiner Bühne durch einen seidenen mit Shimazus Wappen zu ersetzen. Die für gute Sitte und Sparsamkeit des Volkes etwas zu väterlich besorgte Bakufu-Regierung wurde jedoch dem »Theaterluxus« abhold, liefs Jōun festsetzen und verbot die Vorstellungen. Das Verbot wurde nur kurze Zeit aufrecht erhalten. Das einzige bleibende Resultat desselben war, daß die Frauen als Vortragende verschwanden; im übrigen gewann das Jōruri immer weitere Verbreitung. Jōun verfaßte die von ihm aufgeführten Stücke entweder selber oder liefs einen gewissen Hōjō Kunai, über den nichts Näheres bekannt ist, für sich arbeiten. Bisher hatte man immer ganz kurze Stücke oder Ausschnitte aus längeren Texten, wie dem Jūnidan-zōshi, vortragen (Ha-Jōruri, »fragmentarische J.«). Jōun führte den vollständigen Vortrag größerer abgerundeter Stücke, die gewöhnlich

in sechs Akte zerfielen, ein (Dan-Jōruri; dan = Akt). Das Sechsaaktsystem bestand bis ins siebente Jahrzehnt, wo Inoue Harima das Fünfaaktsystem begründete. Leider sind von den Ha-Jōruri und Dan-Jōruri nur sehr wenige erhalten; die ältesten darunter sind das Sekkyō Jōruri Sanshōdayū, 1631 von unbekanntem Verfasser, und das Shōhon Yashima, 1639 von Rokuji Namuemon.

Jōun hatte in Yedo vier namhafte Schüler: Tango-dayū (Sugiyama Tango-no-Jō), Tamba-dayū (Sakurai Tamba-no-Jō), Toraya Gendayū und Nagato-dayū, die alle im fünften Jahrzehnt blühten. Der zweite, Meister Tamba, auch Izumiya I. genannt, ein hühnenhafter Mann, dessen heroische Manieren ich schon erwähnte, war der berühmteste unter ihnen. Er und sein noch gewalttätigerer Sohn Izumiya II., welcher seine Laufbahn als Mörder unter Henkershänden beschloß, übertrieben den kräftigen, kampfesfrohen Stil Jōuns ins Rohe, Brutale. Ihre Lieblingsthemata waren die Abenteuer des furchtlosen, halsstarrigen, blutgierigen Sagenhelden Kimpira, des Sohnes von Sakata no Kintoki, und des Taketsuna, des Sohnes von Watanabe no Tsuna, in vielerlei Variationen. Solche Jōruri nannte man Kimpira-bon. Die Texte verfälschte der gegen 1680 gestorbene Schriftsteller Oka Seibē. Ich nenne daraus als die wichtigsten das Kimpira Sennin-giri, »K.s Niedermetzlung der Tausend«, und Kimpira Tengu Mondō, »Gespräche zwischen K. und den Kobolden«. Seltsamerweise büßte Seibē seinen Ruhm durch das Stück Kimpira Saigo, »K.s Tod«, worin der Held in die Hölle fährt, wieder ein, nicht etwa, weil das Stück schlecht war, sondern weil die Leute darüber empört waren, daß der Dichter einen solchen famosen Helden sterben liefs. Seibē konnte sein erschüttertes Renommee durch ein darauf folgendes Drama Kimpira Sosei, »K.s Auferstehung«, nur notdürftig wiederherstellen. Nach der dritten Generation hatte sich Jōuns Schule und das Kimpira-bon überlebt. Die Texte erschienen auch gedruckt, in kleinem Oktavformat, 10—15 Blätter umfassend und mit einigen Kampfbildern geschmückt.

In den sechziger Jahren siedelte Jōuns Schüler Toraya Gendayū nach Kyōto über und brachte das Jōruri dort, wo es bisher eine äußerst bescheidene Rolle gespielt hatte, als Begründer einer erfolgreichen Schule in Mode und zur Blüte. Sein

Schüler Inoue Harima-no-Jō (gest. 1685 in Kyōto) verpflanzte die von ihm durch Aufnahme neuer Elemente, z. B. der Manzai-bushi, vervollkommnete Weise nach Ōsaka und wurde für diese Stadt, was Jōun für Yedo, Gendayū für Kyōto gewesen war. Er hielt seine Übungsbücher (Keiko-bon) noch geheim. Uji-Kaga-no-Jō aus Wakayama, ein Schülerschüler Gendayūs, schuf durch Kombination der Vortragsweise Harima-no-Jōs und der klassischen Uta einen zarten und anmutigen Stil, der die Bewohner Kyōtos ganz berauscht haben soll. Er ist der Erfinder von Tonzeichen, mit denen er seine Textbücher versah. Er starb 1711, nachdem er über 30 Jahre hindurch sich die Gunst des Publikums zu erhalten verstanden hatte. Yamamoto Tosa-no-Jō aus Ōsaka, ebenfalls ein Schüler Gendayūs, erwarb sich durch Einführung der mechanischen Puppen aus Nanking ein großes Verdienst um die Puppenspielkunst.

Jeder bedeutende Jōruri-Sänger (Jōruri-Katari) hatte seine besondere, ihm eigentümliche musikalische Vortragsweise (Fushi), gerade so wie in der jüngeren höfischen Lyrik Deutschlands auch jeder Meister seine eigene Weise hatte. In dieser rezitierte er die entweder schon existierenden oder eigens für ihn neuverfaßten Texte. Daher die verblüffend vielen Namen für individuelle Spielarten, die sich alle auf hier nicht näher zu erörternde musikalisch-rezitatorische Unterschiede beziehen. Ich nenne nur einige ganz bekannte Namen, wie das von einem Schüler Satsuma-dayūs eingeführte Ō-Zatsuma. Es wird jetzt im Theater vorgetragen als Einleitung vor einem Akt, in dem etwas aufs Gemüt lebhaft Einwirkendes zur Darstellung gelangen soll, wie eine schöne, wildromantische Landschaft, oder in dem Räuber, Gespenster usw. auftreten. Die beiden Vortragenden treten dabei ans Proszenium: der Gitarrenspieler stellt den rechten Fuß auf eine Fußbank und stützt sein Instrument auf den so gehobenen Oberschenkel; der Sänger, Tayū, steht rechts von ihm und singt aus einem Textbuch (Dai-hon). Ferner das Tosa-bushi des Tosa-no-Jō, eines Schülers des zweiten Satsuma-dayū, welches von Bettelmusikanten viel gesungen wird; das Handayū-bushi, Katō-bushi, Tokiwazu, Kiyomoto, Shinnai, Tomimoto. Die berühmteste, populärste und vollkommenste Jōruri-Weise ist aber das Gidayū (Gidayū-bushi), welches von dem ausgezeichneten Sänger und Gitarrenspieler

Takemoto Chikugo Gidayū (1651—1714) herrührt und durch eine geschickte Auswahl und Zusammenstellung der besten Eigenschaften in den Systemen aller Vorgänger entstanden ist. Es hat den anderen Vortragsweisen dermaßen den Rang abgelaufen, daß für den Durchschnittsjapaner heutzutage Jōruri und Gidayū identische Dinge sind. Takemoto Gidayū, ein Schülerschüler Harimas, gründete 1685 in Ōsaka in der Dōtom-bori-Straße ein Puppentheater, das Takemoto-za, dem seit 1686, in welchem Jahre sich Japans größter Dramatiker Chikamatsu Monzaemon mit dem Direktor Gidayū verband, unter den japanischen Theatern eine ähnliche Glanzrolle zufiel wie dem Weimarer Theater in Deutschland unter Goethes und Schillers Leitung. Außer Oka Seibē in Yedo, der höchstens ein sehr mittelmäßiger Schriftsteller war, hatte das Jōruri bisher noch keinen eigenen Dichter gehabt. Jetzt bekam es einen solchen, und zwar ein entschiedenes Talent. Unter dem Zweigestirn Gidayū-Chikamatsu erreichte es sowohl musikalisch als auch textlich seine höchste Vollendung und feierte seine größten Triumphe. Weit über ein halbes Jahrhundert dauerte die Blütezeit des Ayatsuri-Jōruri, besonders in Ōsaki und Kyōto mit Liebe gepflegt. In dieser Periode liessen die beiden Städte des Westens Yedo theatralisch ebenso weit hinter sich wie in der gleichzeitigen novellistischen Litteratur. Yedos Zeit war eben noch nicht gekommen.

Die maßgebende Bedeutung Chikamatsus für die Entwicklung des japanischen Dramas und der Umstand, daß er wohl der begabteste Dichter der modernen Zeit war, erfordert eine eingehendere Besprechung seiner Persönlichkeit und seines Wirkens.

Chikamatsu Monzaemon ist das Pseudonym des Dichters als Jōruri-Schreiber. Sein Geburtsort wie seine Herkunft sind unsicher, aber aus den verschiedenen Nachrichten läßt sich mit einiger Sicherheit entnehmen, daß sein eigentlicher Name Sugimori Nobumori war und daß er 1653 zu Hagi in der Provinz Nagato geboren wurde. Seine Abstammung aus ritterlichem Hause bezeugt er selber. Er hatte viele Geschwister. Ein älterer Bruder war Abt des Klosters Sōkoku-ji in Kyōto; ein jüngerer Bruder, Okamoto Ippō, ein namhafter Arzt daselbst; eine jüngere Schwester Kinkogenōs einigen Ruf als Epigrammendichterin. Mit neun oder zehn Jahren nahm er die Tonsur und trat als Priesterzögling in

den Tempel Chikamatsu-dera¹⁾ zu Karatsu in der Provinz Hizen ein. Er nannte sich dort Kokwan, später Gimon, studierte in der Hauptsache die buddhistischen Disziplinen und chinesische Litteratur und soll sich durch ein vorzügliches Gedächtnis hervorgetan haben. Nach Vollendung des zwanzigsten Jahres hing er aber das Priestergewand an den Nagel, da er dem nüchternen Mönchsleben keinen Geschmack abgewinnen konnte. Man erzählt auch, daß die Vollstreckung der Todesstrafe an einem Mönche vor dem Tore des Klosters in ihm einen Abscheu gegen diesen Stand erzeugt habe. Er wandte sich nach Kyōto als dem Sitz der damaligen Gelehrsamkeit und Bildung, wohnte kurze Zeit bei seinem Bruder Ippō und trat dann in der Hoffnung, zu Ehrenstellen zu gelangen, in den Dienst eines Hofadligen. Er brachte es bis zum unteren sechsten Ranggrade. Doch erkannte er allmählich, daß in diesen Regionen die Geburt mehr gilt als die Person, legte deshalb das Amt nieder und beschloß, seinen Unterhalt als Litterat mit dem Schreibpinsel zu verdienen. Er selbst hatte sich inzwischen durch fleißiges Studium allerhand Kenntnisse angeeignet, hatte mit Vorliebe das Theater des Uji Kaga-no-Jō besucht, und war dadurch und durch den persönlichen Verkehr mit Sängern und Spielern in die wichtigsten Geheimnisse der dramatischen Technik eingeweiht worden.

Seine schriftstellerische Laufbahn begann der Fünfundzwanzigjährige mit der Abfassung eines Bühnendramas für das Kabuki-Theater des Miyako Mandayū. Hierauf wandte er sich dem Jōruri zu und schrieb unter anderm für Uji Kaga-no-Jō in Kyōto das Tōryū Oguri Hangwan, Isshin Gokwaikon und Yotsugi Soga (Februar 1685, 6 Akte), und für Inoue Harimano-Jō in Ōsaka das Tenko, »Himmelstrommel«, und Yoritomo Shichiki-ochi, »Die Flucht der Sieben« (nach einem gleichnamigen Nō-Stück). Nach dem Tode Harimas im Mai 1685 errichtete dessen Schüler und Nachfolger, der Sänger Gidayū, das Puppentheater Takemoto-za. Er trug Chikamatsus für Kaga-no-Jō geschriebenes Yotsugi Kagekiyo mit größtem Beifall vor, worauf die beiden Männer miteinander bekannt wurden und eine innige Freundschaft schlossen, die bis zum Tode Gidayūs 1714

¹⁾ Sino-japanisch Kinshō-ji. Von diesem Tempel nahm er sein Pseudonym Chikamatsu.

unerschütterlich fortbestand. Ja, mehr als das: der Dichter und der Musiker verbanden ihre Kräfte zu gemeinsamem Wirken, gaben sich gegenseitig die fruchtbarsten Anregungen und schufen von 1686 an, in welchem Jahre Chikamatsu das erste Jōruri, *Shusse Kagekiyo*, »Der erfolgreiche K.«, eigens für den neuen Freund schrieb, Jahr für Jahr eine lange Reihe von Werken, deren beste nicht wieder übertroffen worden sind. Chikamatsu arbeitete seitdem fast ausschließlich für *Gidayū* *Takemoto-za* und blieb diesem Theater auch treu, als der Sänger am 10. April 1714 das Zeitliche segnete. Der trauernde Dichter schrieb ihm eine glänzende Lobrede auf sein Grabmal.

Chikamatsu wohnte nach Aufgabe des Amtes in Kyōto wieder bei seinem Bruder, dem gelehrten Arzte, welcher die Verbindung mit dem in höheren Kreisen verschmähten Theater keineswegs guthieß und den Bruder davon abzubringen suchte. Chikamatsu soll ihm auf seine Einwürfe einmal entgegnet haben: »Du, mein Bruder, sitzt oft über medizinischen Büchern. Wenn darin nur der geringste Schreibfehler vorkommt, so kann das ein nicht mehr gut zu machendes Unglück für die Menschen herbeiführen. Meine Tätigkeit dagegen dient nur zur Ergötzung des Publikums, und niemand kann dabei irgend welchen Schaden erleiden.« Um seinem Herzensberufe treu zu bleiben, nahm er die Einladung *Gidayū* an und verzog im Januar 1690 nach Ōsaka. Die Übersiedelung bedeutete einen wichtigen Wendepunkt in seinem Leben; denn nun hatte er fortwährend Gelegenheit, aus der Wirkung seiner Werke auf das Publikum deren theatralische Stärken und Schwächen genauer kennen zu lernen und auf Grund der gemachten Beobachtungen seine Technik zu vervollkommen. Die Puppenspielkunst erreichte nun ebenfalls eine solche Höhe, daß sie ihrerseits später zum Vorbild für die wirkliche Schauspielkunst wurde, ein freilich nicht beneidenswertes Resultat, weil die Kunst der Schauspieler dadurch etwas Eckiges, Unnatürliches und Marionettenhaftes erhielt.

Über die äußeren Ereignisse seines Lebens ist nichts von Belang mehr zu berichten. Er heiratete bald nach der Übersiedelung nach Ōsaka die Tochter des Gießers *Yamashiroya Sōzaemon* und scheint ein glückliches Eheleben geführt zu haben. In unermüdlicher Arbeit verging ihm die Zeit. 98 dramatische Werke sind die Früchte seiner Tätigkeit. Am 22. November

1724 verschied er im Alter von 71 Jahren, während er noch mit der Komposition eines historischen Dramas »Geschichte des Kamakura Udaishō« beschäftigt war. Er liegt mit seiner Frau auf dem Kirchhof des Buddhatempels Kōsai-ji im Dorfe Kukuchi bei Ōsaka begraben.

Das monodische Drama, welches Chikamatsu bei seinem Auftreten vorfand, war noch sehr unentwickelt, undramatisch, lebensunwahr, unpoetisch. Er hat sich darüber selber wegwerfend geäußert. Der Mangel an spezifisch dramatischen Eigenschaften ist eine Erscheinung, die wir angesichts der Entstehung des Jōruri notwendig erwarten mußten. Ging es doch unmittelbar aus epischen Darstellungen hervor, und blieben doch trotz aller Beeinflussung aus Yōkyoku und Kyōgen und Vermehrung des dialogischen Bestandteils wesentlich epische Züge daran hängen: die objektiv erzählende Darstellung der äußeren Handlung; die von einem dritten, dem Rhapsoden, unternommene Schilderung der inneren Vorgänge in den Herzen und Köpfen der handelnden Personen, anstatt daß diese sich selber direkt durch Wort und Handlung mitteilen; endlich der Vortrag des Ganzen durch einen Rhapsoden, statt der Verteilung der einzelnen gesprochenen Partien an Schauspieler. Über diese episch-dramatische Halbheit sind auch weder Chikamatsu noch seine Nachfolger hinweggekommen, und sie konnten es ja auch nicht, wenn sie, wie sie taten, an Puppenspiel und Rhapsodie festhielten. Wie erstaunlich zäh die Macht der Gewohnheit in Japan ist, zeigt sich in der Entwicklung des Schauspiels, als man vom Puppentheater wieder zum eigentlichen Schauspiel überging: die epische Begleiterscheinung der inneren und äußeren Vorgänge blieb auch dann noch bestehen. Das hat für den darstellenden Schauspieler die Folge gehabt, daß er seine mimischen Ausdrucksmittel oft in unnatürlicher Weise in die Länge ziehen muß, um mit dem fortwährend in sein Spiel eingreifenden und wortreich schildernden Jōruri-katari im Takt zu bleiben, der in einer kleinen, erhöhten Proszeniumsloge, von wo er die Bühne durch eine Bambus-Jalousie übersehen kann, mit einem Gitarrenspieler postiert sitzt. Nur wenige moderne Stücke entbehren dieser das Wesen des Dramas verletzenden Zugabe ganz.

Hinsichtlich ihrer Stoffwahl haben wir unter den Werken des Chikamatsu, wie überhaupt in der modernen japanischen

Dramatik, zwei Gruppen zu unterscheiden: romantisch-historische Dramen, sogenannte Jidai-mono, und bürgerliche Schauspiele, Sewa-mono. Von seinen 108 Stücken gehören nur 24 zu dieser letzteren Gruppe. Man könnte sein Schaffen in vier Perioden einteilen.

In der ersten Periode, von 1678 bis zur Übersiedelung nach Ôsaka 1690, hat er sich schon im allgemeinen seinen dramatischen Stil ausgebildet, beschränkt sich aber noch auf die rein äußerliche Darstellung von Begebenheiten, ohne besondere Rücksicht auf den inneren Menschen. Die Stücke dieser Vorbereitungszeit, etwa ein Dutzend, sämtlich Jidai-mono, haben wenig Wert. Das hierhergehörende Yotsugi Soga (1685), die bekannte Rache-geschichte behandelnd, gefiel durch die zahlreichen Ungeheuerlichkeiten der Handlung. Chikamatsu selber verurteilte später das Stück als eine schwache Leistung und äußerte sich, ähnlich wie Schiller über seine »Räuber«, daß er es in Unbekanntschaft mit Menschen und Menschenschicksalen geschrieben habe. Das Shusse Kagekiyo, »Der erfolgreiche Kagekiyo« (1686), ist die Bearbeitung eines alten lyrischen Dramas. Kagekiyo, der Anhänger der Taira, will nach dem Fall dieser Familie an ihrem Vernichter Yoritomo Rache nehmen, wird aber an dem viele Jahre gehegten Plane gehindert. Seine eifersüchtige Geliebte Akoya verrät ihn, und er wird gefangen gesetzt. Von Reue erfaßt, tötet sich Akoya mit ihren beiden Kindern vor dem Gefängnisse Kagekiyos. Yoritomo schenkt diesem das Leben, und Kagekiyo verlebt noch glückliche Tage als Lehnsherr von Miyazaki in der Provinz Hyûga.

In der zweiten Periode, bis 1703, sehen wir den Dichter an der neuen Arbeitsstätte das Publikum und den Menschen überhaupt aufmerksam beobachten, dadurch allmählich in die Geheimnisse des Menschenherzens eindringen und auf inneren Zusammenhang mehr und mehr Gewicht legen. Er beobachtet, wie die Menschen mit der Welt um sich in Konflikt geraten; aber die Welt der inneren Kämpfe entgeht ihm noch. Er sieht die Menschengeschicke sich in vorgeschriebenen Bahnen unter dem Zwang äußerer Notwendigkeiten entwickeln und schreibt daher fast ausschließlich Schicksalsdramen. Wir verzeichnen für diese Zeit neun Jidai-mono und als ersten Ansatz zu einer neuen Periode seines Schaffens zwei bürgerliche Schauspiele, deren

erstes, Naga-machi Onna Harakiri, »Das Frauen-Harakiri in der Langstraße«, 1700 erschien. Hanshichi, der Bursche eines Schwerthändlers, welcher die Freudendirne Hana liebt und aus dem Bordell loskaufen möchte, verkauft heimlich ein ihm vom Herrn anvertrautes kostbares Schwert. Nach der Entdeckung will er mit der Geliebten in den Tod gehen, wird aber durch eine Tante gerettet, die für ihn in den Tod geht. Unter den historischen Stücken ist eins, welches die Lebensgeschichte Buddhas darstellt: Shaka Nyorai Tanjo-e, »Geburtsfest des Çākya Tathāgata«, 1695, in fünf Akten. Es beginnt mit dem Streit zwischen den beiden Schwestern Kyōdommi und Maya und endet mit dem Tod Buddhas.

Mit der Veröffentlichung der Liebestodtragödie Sonezaki Shinjū 1703 beginnt die zehn Jahre umfassende und überaus fruchtbare dritte Periode, in der neben zwanzig romantisch-historischen Stücken nicht weniger als fünfzehn bürgerliche Schauspiele entstanden. Der Dichter hat mit der genannten Tragödie einen bedeutenden Fortschritt gemacht und festgehalten. Wir finden von nun an in den Sewa-mono wahrheitsgetreue Schilderungen des Menschenlebens, der Konflikte zwischen persönlicher Neigung und gesellschaftlicher Sitte, der Wechselwirkung zwischen innerer und äußerer Welt. Neigung und Pflicht treten in Widerstreit miteinander, und die Katastrophe hängt jetzt von der Charakterveranlagung, nicht mehr von der Einwirkung einer aufsenstehenden Schicksalsmacht ab. Alle bedeutenden Werke dieser Periode, eins ausgenommen, sind soziale Stücke, und diese sind fast alle Tragödien. Die Leichtigkeit, mit welcher Chikamatsu solche ihm kongeniale Werke schuf, mag man am Beispiel seiner ersten Liebestod-Tragödie ermessen. Sie behandelt eine Begebenheit, die sich am 24. April 1703 zutrug, und schon am 7. Mai fand die Aufführung statt! Eine Fixigkeit, wie sie z. B. Goethe in »Clavigo« betätigte. Fast die Hälfte der Tragödien endet mit gemeinsamem Liebestod, Shinjū (wörtl. »das Herzensinnere [durch Sterben] zeigen«), welchen die unglücklich Liebenden suchen, um in der anderen Welt einander angehören zu können. Die teils vom Geist des Buddhismus diktierte, teils durch den Mangel einer höheren, alle Kräfte in Anspruch nehmenden, wirklich gehaltvollen Lebensführung verursachte geringere Einschätzung des Lebens, man könnte manchmal sagen: Lebensverachtung, hat das

Vorkommen des Shinjū in Japan zu einer häufigeren Erscheinung gemacht als in Europa. Der fatale Ausweg wird aber, wenigstens in den Werken der Litteratur, zu oft gewählt, wo die allgeringste Energie oder Überlegung sich erfolgreich geholfen hätte. Er wird zur törichten Manie, und leider ist es eine Tatsache, daß die ständige Verherrlichung derselben im Theater die Veranlassung zu vielen wirklichen Katastrophen wurde. Hatte ja auch der Selbstmord Werthers in Goethes Roman, wie wir wissen, eine unheilvolle Einwirkung auf manche ungefestigte Gemüter jener sentimentalischen Zeit. Theatralische Darstellungen wirken aber noch viel eindringlicher als Romane, und die Japaner haben zu allen Zeiten voll Sentimentalität gesteckt wie kaum ein anderes Volk der Welt.

Die folgenden Stücke sind die bemerkenswertesten der dritten Periode.

Sonezaki Shinjū, »Der Liebestod zu Sonezaki«, 1703, ein Konflikt zwischen Liebe und Pflicht. Tokubei, der junge Gehilfe eines Ölhändlers, dem die Nichte seiner Gebieterin schon lange als Frau bestimmt ist, verliebt sich in ein anderes Mädchen, Ohatsu. Er versucht alle Mittel, sich von den Verpflichtungen gegen seinen Herrn freizumachen, bringt dies aber nicht zustande, weil er eine Geldsumme, welche seine eigene Stiefmutter dem Herrn gestohlen hatte, nicht zurückzahlen kann. Er klagt nun seine Not einem bösen Freunde, Kuheiji, wird von diesem hintergangen und sieht schließlich, da ihm nicht, wie unseren Neuromantikern, der reiche Onkel aus Amerika zur Verfügung steht, keinen anderen Ausweg als den gemeinsamen Tod mit der Geliebten.

Gengobei und Koman oder Satsuma-uta, 1704, die dramatisierte fünfte Erzählung aus Saikwakus Novellenzyklus Gonin-onna (veröffentlicht 1686).

Ofusa Tokubei Shinjū Kasane-Izutsu, »Doppel-Brunnenkranz (d. h. Doppelliebe)«, 1704. Der verheiratete Färber Tokubei verliebt sich in das Bordellmädchen Ofusa und macht, um sie auszulösen, große Schulden. Seine treue Frau Otatsu vermag den Verirrten nicht zur Vernunft zu bringen. Er kann die Geliebte nicht missen und sucht mit ihr den Tod.

Yuki-onna Gomai Hagoita, »Die Frau im Schnee oder die fünf Schlagbretter«, 1705. Es fehlt diesem Jidai-mono an aller einheitlichen Handlung; trotzdem gehört es zu den beliebtesten Stücken. Rührend ist darin die Schilderung des Todes der Titelheldin, Nakagawa, wie sie vor der Tür des Hauses, aus dem man sie betrügerisch vertrieben hat, in Schnee und Sturm stirbt.

Tamba Yosaku oder Date-some-tazuna, »Prachtvoll gefärbte Zügel«, 1707, hat zum Gegenstand die aufopferungsvolle Treue einer Frau, die ihren Mann Tamba Yosaku trotz verschiedener Schlechtigkeiten, an ihr und seinem Kinde begangen, nicht verläßt und ihn vom Tode mit seiner Geliebten Koman errettet.

O-Natsu und Seijūrō oder Gojūnenki Uta Nembutsu, »Das gesungene Gebet bei der fünfzigjährigen Todesfeier«, 1709, eine freie und idealisierte Bearbeitung der ersten Geschichte aus Saikwakus Gonin-onna. Sajiemon kommt mit seinen zwei Töchtern nach Ōsaka und trifft Kanjūrō, einen Freund seines Sohnes Seijūrō, der im Hause Tajimaya zu Himeji dient. Kanjūrō redet dem Sajiemon ein, daß sein leichtsinniger Sohn die Tochter des Herrn, O-Natsu, entjungfert habe und diese bald ein Kind bekommen werde. O-Natsu sei noch dazu mit einem anderen verlobt und solle bald heiraten; er, Kanjūrō, sei vom Herrn hierher nach Ōsaka geschickt worden, um die Hochzeitsgeschenke einzukaufen. Würde die Sache entdeckt, so käme sein Sohn in Strafe. Er wolle zu seinen Gunsten einschreiten, wenn Sajiemon ihm das Geld für die Hochzeitsgeräte gebe. Da Sajiemon kein Geld hat, wird er statt dessen zur Ausfertigung eines Schriftstücks mit erfundenen kompromittierenden Angaben bewogen. Die Geschichte von der Entjungferung war erlogen; insofern jedoch war ein Kern der Wahrheit darin, als Seijūrō die O-Natsu liebte. Nun kommen die Folgen der Intrige des falschen Freundes. Seijūrō wird schmachvoll fortgejagt, bricht nachher ins Haus ein, um den verräterischen Kanjūrō zu töten, ermordet aber versehentlich einen anderen. O Natsu wird wahnsinnig und wandert im Lande umher. In Nagasaki, wo Seijūrō wegen Verdacht eines Diebstahls, den er nicht begangen, zum Tode verurteilt sitzt, treffen sie sich wieder. Seijūrō entzieht sich der Hinrichtung durch Selbstentleibung, auch O-Natsu legt Hand an sich. Ehe sie sterben, kommt ein Bote, der die Aufhebung des Todesurteils verkündet, weil der Diebstahl als Kanjūrōs Verbrechen entdeckt sei. So stirbt Seijūrō im frohen Gefühl seiner anerkannten Unschuld, und O-Natsu, deren Wunden sich als nicht tödlich erwiesen, wird um seines Seelenheils willen eine Nonne.

Yūgiri Awa no Naruto, »Yūgiri und der tobende Strudel von Awa«, 1710, eine poetische Neubearbeitung des Stoffes, den der Schauspieler Sakata Tōjūrō schon 1678 als Kabuki behandelt hatte. Die Hauptperson, die Kurtisane Yūgiri, wird als ein wahres Muster von Hochsinnigkeit hingestellt. Der Titel spielt darauf an, daß ein Geldprotz aus Awa das Liebesverhältnis zwischen Yūgiri und Izaemon zu stören drohte.

Umegawa und Chūbei, oder Meido no Hikyaku, »Eilbote der Unterwelt«, 1711. Chūbei, der Adoptivschwiegersonn eines reichen Wechslers, verkehrt im Freudenviertel, verliebt sich in die Dirne Umegawa und bringt das Geld, das ihm für geschäftliche Zwecke anvertraut wird, durch. Er kauft mit einer ihm zur Begleichung von Schulden

übergebenen Summe die Geliebte los, entflieht mit ihr, fällt aber schließlich in die Hände der Geheimpolizisten und wird verhaftet.

In der vierten Periode, von 1713 bis 1724, hat sich keine deutliche Wandlung mehr vollzogen, und man könnte sie auch fast ebensogut in die dritte mit einbeziehen. Es besteht nur der Unterschied, daß sich Chikamatsu in den letzten zehn Jahren seines Lebens mit verdoppeltem Interesse und wachsendem Geschick dem historischen Drama zuwendet. Was er an beachtenswerten Werken dieser Gattung geschaffen hat, gehört fast alles dieser Spätzeit an. Die Fruchtbarkeit seines Greisenalters war eine staunenswerte: dreißig historische und sieben bürgerliche Schauspiele. Unter jenen sind Kokusunya (1715), Soga Kwaikeizan¹⁾ (1718), Kwan Hasshū Tsunagi-uma (1724), unter diesen Ten no Ami-jima (1720) und Onnakoroshi Abura-jigoku (1721) besonders zu erwähnen.

Kokusunya-gassen, »Die Kämpfe des Kokusunya«²⁾, in fünf Akten, hat einen in den japanischen Annalen beispiellosen Erfolg erlebt. Es wurde 17 Monate lang andauernd aufgeführt. Der litterarische Wert des Stückes entspricht diesem Erfolge nicht, und es ist auch keineswegs das beste Stück Chikamatsus, wie manche behaupten. Die begeisterte Aufnahme beim Publikum damals (und heute) erklärt sich, abgesehen von der für gewisse Kreise allbezwingenden wilden Romantik und den Ungeheuerlichkeiten, durch die Glorie, welche darin auf die unerschrockene Tapferkeit und Vaterlandsliebe der Japaner fällt. Das Volk sah darin seine eigenen Ideale verwirklicht; außerdem stand ihm noch frisch im Gedächtnis, daß die letzte Stütze der Ming, Tei Seikō (Chêng Ch'êng-kung), d. i. Kokusunya, der Held dieses Dramas, die Japaner um Hilfe anrief, und der Fürst von Kii die Absicht gehabt hatte, mit 500 000 fahrenden Rittern nach China zu ziehen.

¹⁾ Kwaikeizan ist der Name eines Berges in China (Kuei-kishan), der hier in Anspielung auf eine historische Begebenheit symbolisch für »Rache« gebraucht ist.

²⁾ Kokusunya, chin. Kuoh-sing-yeh, »Reichsvater«, von den Portugiesen in Coxinga korrumpiert, ist der Ehrentitel des berühmtesten Piraten Tei Seikō, chin. Chêng Ch'êng-kung (vgl. Giles No. 264), eines chinesisch-japanischen Halbblutes. Er vertrieb 1661/62 die Holländer von Formosa. Lebte 1623—1662.

Der Kaiser von China (Ming-Dynastie) wird von den Tataren und seinem ungetreuen Minister Ri Tōten überfallen und getötet. Der treue Vasall Go Sankei entflieht mit der hochschwangeren Favoritin Kwasei und seinem eigenen neugeborenen Söhnchen nach der Seeküste. Auf dem Wege wird Kwasei von einer Kugel getötet. Go Sankei schneidet der Toten den Leib auf, nimmt das zu gebärende Kind, einen Knaben, heraus, tötet sein eigenes Kind und steckt es der Toten in den Leib, auf daß man nicht weiter nach dem Leibeserben des Kaisers forschen und diesen gefährden möge. Er verbirgt sich mit ihm auf dem Berge Kiusen.

Seine Frau Ryūka rettet inzwischen des Kaisers jüngere Schwester, die Prinzessin Sendan, aus den Händen der Feinde und läßt sie auf einem Boote entfliehen, das, vom Wind getrieben, an der Küste von Japan in Hirato anlangt. Hierher war vor langen Jahren ein treuer Vasall des chinesischen Kaisers, Tei Shiryō (Chêng Chih-lung), gekommen, hatte eine Japanerin geheiratet und hatte von dieser einen nun erwachsenen Sohn, Watōnai, alias Tei Seikō, d. i. Kokusunya. Watōnai erblickt das Boot mit der schönen Insassin, hört von ihr über die Vorgänge in China, bringt die Prinzessin zu seinem Vater und erlangt von diesem die Erlaubnis, nach China zu gehen, um die Tataren zu vertreiben. Es wird verabredet, daß man sich dort später treffen will. Watōnai begibt sich mit seiner japanischen Mutter hinüber, erlegt in China ohne Waffen einen Tiger und gibt andere Beweise seiner Tapferkeit. Seine Schwester ist mit Kanki, dem Kommandanten einer Festung auf dem Berge Sekiheki, verheiratet. Kanki will sich ihm zuerst nicht verbinden, weil er meint, die Leute würden sagen, er habe um seiner Frau willen Hilfe geliehen. Solange seine Frau lebe, könne er nicht mitmachen. Da gibt sich die Frau selbst den Tod, Kanki und Watōnai schliessen einen Bund, und Watōnais Mutter, die Japanerin, begeht ebenfalls Selbstmord, um den Sohn zur Tapferkeit und Rache anzuspornen! Tei Shiryō, Prinzessin Sendan und Watōnais Frau kommen nun auch in China an. Nach allerlei zum Teil recht wunderbaren Ereignissen bemächtigt sich Watōnai in Nanking des Tatarenkönigs und des Ri Tōten. Dieser wird um einen Kopf kürzer gemacht, jener, nachdem ihm 500 mit dem Bambus aufgezählt worden sind, als Gefangener nach Japan geschickt.

Ein im zweitnächsten Jahre, 1717, geschriebenes Pendant hierzu, Kokusunya Gonichi-gassen, »K.s Kämpfe in späteren Tagen«, fiel dagegen so gut wie durch.

Ten no Ami-jima, »Die himmlische Strafe in Ami-jima«¹⁾, drei Akte, 1720. Der Papierhändler Jihei, mit seiner Cousine O-San verheiratet und Vater zweier Kinder, ein leidenschaftlicher Mann, aber

¹⁾ Der Titel ist wortspielend aus Ten no Ami, »Himmlisches Netz«, d. f. himmlische Strafe, und dem Ortsnamen Ami-jima gebildet.

schwacher Charakter, hat sich in Koharu, eine Geisha im Geisha-Haus Kinokuni-ya zu Ósaka, verliebt. Der reiche Kaufmann Tahei, ein gemeiner, hämischer Geselle, will sie ihm abspenstig machen, wird aber von ihr verabscheut. Da Jihei sie aus Geldmangel nicht loskaufen kann, wollen sie zusammen sterben. Osan, die treue Gattin Jiheis, bekommt davon Wind und bittet Koharu brieflich, von ihrem Manne abzulassen, was diese auch tun will; Koharu stellt sich deshalb, als ob sie Jihei nicht mehr liebe. So weit die Vorlabel. Im ersten Akt, der im Bordell spielt, ist Tahei bei Koharu. Da naht sich jemand, der sich mit einem Amigasa (Korbhut) und Tuch unkenntlich gemacht hat, der Tür. Tahei hält ihn für seinen Nebenbuhler Jihei und zieht ihn herein. Da er aber sieht, daß es ein Zweischwertermann ist, entflieht er erschrocken. Koharu ist in sehr schwermütiger Stimmung. Der Samurai fragt sie nach dem Grund und sagt ihr, er wolle ihr mit Geld helfen, wenn sie dessen benötigte. Sie dankt ihm und antwortet, sie bereue jetzt, daß sie ihrem Geliebten Jihei versprochen habe, mit ihm gemeinschaftlich zu sterben, und bittet ihn, ihr und dem Geliebten das Leben zu retten. Jihei, der inzwischen draussen genaht ist und vor der Tür dieses Gespräch belauscht hat, stößt zornig sein Schwert durch die Papiertüre nach dem Schatten der Koharu, um diese zu erstechen. Dies gelingt ihm nicht. Der Samurai packt ihn nun und bindet ihn an einen Pfeiler. Jihei erkennt jetzt in ihm seinen älteren Bruder Magoemon. Da naht Tahei wieder, findet seinen glücklicheren Nebenbuhler in dieser schmachvollen Situation und verhöhnt ihn grausam. Magoemon aber packt den unverschämten Tahei, wirft ihn zu Boden und läßt seinen Bruder auf ihm herumtrampeln. Tahei macht sich darauf aus dem Staube. Nun ermahnt Magoemon seinen Bruder, von seinen Ausschweifungen zu lassen, da ihm die Dirne ja doch nicht treu bleiben werde. Jihei gehorcht ihm, und nachdem er alle neunundzwanzig Mamori-fuda (Zettel), welche die beiden Liebenden miteinander als Liebesversicherung jeden Monat ausgewechselt hatten, seinem Bruder ausgeliefert hat, kehrt er mit diesem nach Hause zurück. Der zweite Akt spielt im Hause Jiheis. Magoemon und Osans Mutter erscheinen, Osan von ihrem untreuen Gemahl wegzuholen; denn sie haben gehört, daß Koharu losgekauft werde, und glauben, daß Jihei dahinter stecke. Jihei aber sagt, der Loskäufer könne kein anderer als Tahei sein, und da auch Osan für ihn spricht und beteuert, der Gemahl sei immer sehr lieb zu ihr, gehen die beiden zufriedengestellt wieder ab. Jihei ist unglücklich, daß der Nebenbuhler über ihn siegen soll, weniger aus gekränkter Liebe als aus verschrobenem Ehrgefühl! Man werde ihn verlachen wegen seiner Niederlage. Osan, welche für Koharu Sympathie gewonnen hat, seitdem diese auf ihren Brief so prompt reagierte, ist überzeugt, daß Koharu sich ein Leids antun wird, wenn sie in Taheis Hände gerät. Sie sagt ihrem Mann von dem Brief; opfermütig holt sie ihr gespartes Geld aus der Kommode und ihre fünfzehn Kleider, um diese zu versetzen, Koharu loszukaufen und so beide zusammenzuführen. Von ihrem Gemahl gefragt, was aus ihr

selber werden solle, antwortet sie, daß sie die Amme der Kinder oder ihre Magd werden wolle oder einsam leben würde, und weint bitterlich mit ihrem Gemahl. In dem Augenblick, wo der erbärmliche Schwächling sich durch den unerhörten Opfermut seiner Frau gerettet glaubt, erscheint ein neues Hindernis in Gestalt seines Schwiegervaters Gozaemon, der trotz aller Entschuldigungen Jiheis und trotz der Beschwörungen der Osan jenen zwingt, seiner Frau den Scheidebrief zu schreiben, und sie dann mit fortnimmt. Aller Aussichten auf Rettung beraubt, begibt sich Jihei im dritten Akt, der in der Bordellstrasse spielt, in kalter Nacht nach dem Hause der Koharu, und die Liebenden verlassen es einzeln, um keinen Verdacht zu erregen, und wandern bis zum Tempel Daichōji in Amijima, am Ende der Strasse, um zusammen zu sterben. Nach vielem sentimentalen Hin- und Herreden, wobei sich beide die Haare abschneiden, um anzudeuten, daß sie nun mit der Welt nichts mehr zu tun haben, ersticht Jihei die Geliebte und hängt sich selber an einem Baum auf. Die Tragik zu verstärken, läßt der Dichter den Magoemon mit einem Diener, der Jiheis Söhnchen auf dem Rücken trägt, trotz der nächtlichen Kälte auf die Suche nach dem Bruder gehen, natürlich umsonst.

Onna koroshi Abura-jigoku, »Der höllische Frauenmord in der Ölhandlung«, 1721, handelt von einem ausschweifenden ruchlosen Sohn, der seine Eltern mifsachtet und die Frau seines Nachbars umbringt, weil sie ihm in Abwesenheit ihres Mannes sein Verlangen, ihm sofort eine Summe Geldes zu leihen, abschlägt. Endlich wird er gefangen gesetzt und findet seinen Lohn. Schilderte Chikamatsu im vorigen Schauspiel besonders die aufopfernde Treue einer Frau, so rückt er hier die Affenliebe der Eltern, die ihren ruchlosen verstossenen Sohn immer noch durch voreinander geheimgehaltene Geldgeschenke unterstützen, in den Vordergrund. Die Mutter äußert einmal: »Wenn es einen Arzt gäbe, der da meint, daß die Ausschweifungen des Sohnes durch die Leber der eigenen Mutter geheilt werden könnten, so möchte ich gern meine Brust aufreißen.«

Vergleicht man die sogenannten historischen und die bürgerlichen Dramen Chikamatsus miteinander, so muß man zweifellos den letzteren den Vorzug geben. In jenen zeigt er sich als einen phantastischen Romantiker. Das Abenteuerliche, Wunderbare, Fabelhafte wiegt zu stark vor; die Handlungen sind meist unwahrscheinlich, vernunftwidrig, wenig oder gar nicht motiviert; die Charaktere ohne individuelle Zeichnung, unwahr, schematisch. Die große Wirkung dieser Stücke auf den gewöhnlichen Zuschauer beruht auf der bunten Zusammenwürfelung überraschender Vorgänge, der Vorführung vieler scheinbar großartiger, gewaltiger Heldenfiguren von übernatürlicher Kraft, der Fülle von amüsanten Episoden und, wie schon bei Kokusenya bemerkt

wurde, auf dem Umstand, daß darin die politischen und ethischen Ideale der Japaner, der Geist des Rittertums, der Yamato-damashii, verkörpert werden. Von den 74 Stücken verdient kaum ein Zehntel Beachtung. In den bürgerlichen Schauspielen dagegen ist der Dichter Realist und schöpft aus dem wirklichen Leben. Die Handlungen sind meist vernunftgemäß und wahr, die Motive verständlich, die Charaktere, namentlich die weiblichen, oft recht gut gezeichnet. Chikamatsu offenbart sich hier als ein Kenner des Menschenherzens und des sozialen Geistes seiner Zeit. Allerdings hat die Gesellschaft, die er uns darstellt, wenig Erhebendes. In der Stadt der Kaufleute und Matrosen, wo seine Stücke handeln, herrschte die denkbar niedrigste Moral, und so ist auch der moralische Maßstab, den er an seine Figuren anlegt, gewöhnlich ein niedriger. Wüstlinge und Dirnen sind seine Hauptcharaktere. Meist führen unlautere Liebe und Ehebruch zu den Katastrophen. Er stellt die Liebe fast immer im Konflikt mit den Gesetzen der bürgerlichen Gesellschaft dar, daher der tragische Ausgang, der gar zu häufig im Shinjū gipfelt. Diese Shinjū-Stücke sind übrigens gewöhnlich mit Benutzung eben geschehener wirklicher Ereignisse geschrieben. Sobald Chikamatsu von einem solchen Ereignis hörte, eilte er, es noch brühwarm dem sensationslustigen Theaterpublikum aufzutischen. In kürzester Frist entstanden die Stücke. Allerdings hatte er dabei wiederholt Ungelegenheiten. Beteiligte erhoben gerichtliche Klage gegen das Theater, und die Aufführungen wurden deshalb mehrmals verboten. Um solchen Verfolgungen zu entgehen, hatte er die Toten wie die Überlebenden in ein möglichst günstiges Licht zu setzen und rechtfertigende Motive zu erfinden, wodurch auch in die bürgerlichen Stücke oft Unwahrscheinliches und Gezwungenes hineingekommen ist.

Chikamatsus älterer Zeitgenosse, der realistische Novellist Saikwaku, hatte im großen und ganzen in seinen Ukiyo-zōshi dieselbe Gesellschaft dargestellt wie Chikamatsu in seinen sozialen Schauspielen. Aber der Dramatiker steht hoch über dem Novellisten. Während der letztere immer nur an der Oberfläche der menschlichen Natur hinuschte, stieg jener schon mehr in die Tiefen hinab und enthüllt uns, in wie seltsamer Form es auch oft sein möge, die ewigen Konflikte zwischen Moral und sündiger Leidenschaft. Seine menschlichen Sympathien

liegen offenbar bei den Gefallenen, bei den Opfern des Konfliktes.

Chikamatsu hat als Dichter bei seinen Landsleuten nicht ganz einheitliche Beurteilung erfahren. Einige wenige Kritiker haben ihn rücksichtslos verurteilt, weil er ohne genaue Kenntnis des Altertums die Tatsachen willkürlich aus seiner Phantasie geschöpft und die historischen Fakta dadurch verwirrt habe. Von solch einem einseitigen Standpunkte kann man natürlich keinen Dichter beurteilen. Chikamatsu hat allerdings bei seinen Darstellungen aus der höheren Gesellschaft die Namen der Persönlichkeiten verändert und, was viel mehr ist, statt der alten Sitten und Gewohnheiten diejenigen der Gegenwart substituiert, also das historische Kolorit verwischt. Aber solche Mängel, die hauptsächlich in der Rücksicht auf ein ungebildetes Publikum begründet waren, würden leicht zu verzeihen sein, wenn die Jidai-mono nur mehr innere Wahrheit besäßen. Als historische Dramen im eigentlichen Sinne darf man sie überhaupt nicht betrachten. Die ungeheure Mehrzahl der Japaner gehört aber zu den unbedingten Bewunderern des Dichters, und nicht selten hört man ihn sogar den japanischen Shakespeare nennen. Insofern Shakespeare in England und Chikamatsu in Japan die angesehensten Dramatiker waren, mag man die Parallele hingehen lassen, nur darf man nicht so weit gehen, die beiden Dichter auf ihren absoluten Wert miteinander vergleichen zu wollen. Chikamatsu ist eine sehr beachtenswerte lokale GröÙe, aber vom weltlitterarischen Standpunkt aus betrachtet höchstens ein Schriftsteller zweiten Ranges. Es ist eine Ungerechtigkeit gegen Chikamatsu selber, wenn ihn kritiklose Verehrer neben einen Riesen stellen, gegen den noch viel Größere als er zwerghaft erscheinen.

Ein Wort muß noch von dem sprachlichen Charakter seiner Werke gesagt werden. Chikamatsu ist ein glänzender Meister des Stils. Seine Sprache ist sehr ausdrucksvoll, bald weich, bald kräftig, voller Wohllaut. Oft wird die Prosa rhythmisch und erhebt sich zu lyrischem Schwunge. Poetische Bilder, Gleichnisse, Kake-kotoba und Wortspiele werden in reichem Maße verwendet. Mag man die Schmuckmittel seiner Rede als überkünstelt bezeichnen: dem litterarischen Geschmack der Japaner, wie er sich nun einmal historisch entwickelt hat, ist er eine Delikatesse. Allenfalls tadelt man seinen Wortschwall. Er hätte nicht selten

mit weniger Worten einen tieferen Eindruck erzielen können als durch seinen üppigen Redestrom.

Schon zehn Jahre vor seinem Tode, im Jahre 1704, mußte sich Gidayū wegen Kränklichkeit von der Leitung des Take-moto-za zurückziehen, und an seine Stelle trat der jugendliche Takeda Izumo (1688—1756), der zweite Sohn des geschickten Puppenspielers Izumo-no-Jō, alias Ōmi-no-Jō (gest. 1730). Er führte die neuesten Errungenschaften in der Puppenmechanik und der Dekorationskunst ein. Viel wichtiger ist aber seine Tätigkeit als dramatischer Dichter und Nachfolger Chikamatsus, den er sich zum Vorbild nahm. 1723 schrieb er zusammen mit Bunkōdō (Matsuda Wakichi) sein erstes, noch vom Meister Chikamatsu verbessertes Jōruri Ōtō no Miya Asahi no Yoroi, »Prinz Ōtō¹⁾, Rüstung der Aufgehenden Sonne«, dem im Laufe der Zeit noch 31 andere Stücke folgten. Zu seinen Hauptwerken zählen wir Ashiya Dōman Ōuchi Kagami, 1734; Hiragana Seisui, »Volkstümliches [Gempei] Seisui«, 1740; Sugawara Denju Tenarai Kagami, »Spiegel der Kalligraphie, überliefert von Sugawara«, 1746, worin die Geschicke des verbannten Kanzlers Sugawara Michizane und seiner treuen Vasallen dargestellt werden; Yoshitsune Sembon-zakura, »Die 1000 Kirschbäume des Yoshitsune«, 1747; Kana-dehon Chūshingura, »Magazin der Loyalität der Siebenundvierzig«, 1748, die berühmteste und wirkungsvollste Dramatisierung der bekannten Vendetta der 47 Rōnin von Akō, in 12 Akten. Mit Ausnahme des Ashiya Dōman wurden diese Werke nicht von ihm allein, sondern unter Mitwirkung von anderen Schriftstellern verfaßt, unter denen sein Sohn Takeda Koizumo, Namiki Senryū (Sōsuke), der ehemalige Oberpriester Miyoshi Shōraku und Bunkōdō seine bevorzugten Mitarbeiter waren. Nach einem gemeinsam entworfenen Plan führte gewöhnlich jeder der Beteiligten einen oder mehrere Akte des Stückes selbständig aus. Im Tenarai Kagami z. B. ist der Dōmyō-ji-Akt von Shōraku, die Selbstmordszene des Sakuramaru von Senryū, und der Terakoya-Akt, ein tragisches Meisterwerk (s. meine »Japanischen Dramen«), von Izumo selber verfaßt. Außerdem

¹⁾ So die volkstümliche Aussprache des Namens im Jōruri; historisch heißt er aber Prinz Daitō.

beteiligte sich Koizumo daran. Chūshingura schrieb er ebenfalls unter Beihilfe von Shōraku und Senryū. Das Zusammenarbeiten wurde, nachdem Izumo das Beispiel gegeben hatte, bei den Dramatikern hinfort allgemeine Mode. Die Nachteile eines solchen Verfahrens sind augenscheinlich. Läßt sich unter den Umständen schon an und für sich die künstlerische Einheit eines Dramas schwer festhalten, so mußte sie sich gar in Konfusion auflösen, wenn, wie es später oft geschah, die Bearbeiter nicht die nötige Rücksicht aufeinander nahmen und jeder darauf ausging, die Gunst des Publikums nur auf den von ihm ausgeführten Teil zu lenken.

Takeda Izumo hat nicht die lyrische Begabung und die klangvolle Sprache Chikamatsus, aber in der dramatischen Technik hat er entschieden über diesen hinaus Fortschritte gemacht. Die Fabeln seiner Stücke sind gut disponiert, anziehend und mannigfaltig im Inhalt, stets der theatralischen Wirkung sicher. Viele von ihnen behaupten sich in Kabuki-Bearbeitung noch heute erfolgreich auf der Bühne, während die Werke des Chikamatsu fast ausschließlich Lesedramen geworden sind. Sieht man von den stilistischen Schönheiten, auf welche die Japaner so sehr viel Gewicht legen, ab, so kommt der Jünger nicht weit unter seinen Meister zu stehen.

Außer dem Takemoto-za gab es zu dieser Zeit noch eine Anzahl anderer namhafter Puppentheater; aber der stärkste Rivale unter ihnen war das 1702 von Toyotake Wakatayū in derselben Straße begründete Toyotake-za. Man versuchte hier unermüdlich, durch Herbeiziehung tüchtiger Schriftsteller, Sänger und Puppenspieler dem älteren Hause den Rang abzulaufen, und es braucht kaum betont zu werden, daß ein solcher edler Wettstreit der Entwicklung des Ayatsuri-Jōruri vortrefflich zustatten kam. Der Chikamatsu des Toyotake-za war der begabte, aber etwas schwerfälliger schaffende Ki no Kaion (1663—1742), der ursprünglich ein Bonze der Ōbaku-Sekte gewesen, dann in Ōsaka Arzt geworden war, schließlich unter Keichū japanische Litteratur studierte und zum Theater überging. 1699 schrieb er sein Erstlingswerk Keisei Futokoro-go, »Das Busenkind«, für Wakatayū, als dieser gerade Gidayū Theater in dessen Abwesenheit für kurze Zeit gemietet hatte, und wurde dann der Hauptdramatiker für Wakatayūs eigene Schauspielhalle. Er hat

27 Stücke produziert, als deren beste man Yaoya Oshichi Uta-zaimon, »Die Gemüsehändlerstochter Oshichi, ein Bänkelgesang« (1704), Kamakura Sandaiki, »Die drei Kamakura-Shōgune« (1718) und Shinjū Futatsu Hara-obi, »Die beiden Leibgürtel, eine Liebestodtragödie« (1723) betrachtet. Letzteres erschien merkwürdigerweise im selben Jahr und Monat April wie Chikamatsus Yoi Kōshin, »Am Kōshin-Abend«, und behandelt denselben Stoff, das unglückliche Ende eines jungen Ehepaares, das durch eine böse Schwiegermutter zum äußersten getrieben wird¹⁾. Als den Izumo des Toyotake-za, obwohl er nur zeitweilig für dasselbe arbeitete, bezeichnen manche den schon genannten Namiki Senryū (Sōsuke, 1693—1749). Gemeinsam mit dem Novellen und Jōruri schreibenden Buchhändler Nishizawa Ippū (1665—1731) verfaßte er unter anderem das sehr beliebte und zwei Jahre lang fast ununterbrochen aufgeführte Hōjō Jirai-ki, »Geschichte des [fünften Shikken von Kamakura] Hōjō Tokiyori«, 1726; mit dem Teehauswirt Namiki Jōsuke das Nasuno Yoichi Saikai Suzuri, »Nasuno Yoichi, Westmeer-Tuschstein«, 1734, und Karukaya Dōshin Chikushi no Jezuto²⁾, »Priester Karukaya, Reisegeschenk aus Tsukushi«, 1735, usw., im ganzen 28 Stücke. Namiki Jōsuke hatte einen sensationellen Erfolg mit dem Yae-gasumi Naniwa no Hama-ogi, »Naniwa-Rohrstauden unter aufgetürmter Nebelschicht« (Mitarbeiter Toyo Jōsuke, Asada Itchō usw.), worin drei am 18. März 1749 geschehene Ereignisse, die Mordtat eines Weibes, ein gemeinsamer Liebestod und ein großer Bürgerkrawall geschickt zusammen-

¹⁾ Die junge Frau war in gesegneten Umständen und trug deshalb, der Sitte gemäß, zwei Leibgürtel. In der Kōshin-Nacht (Kōshin ist No. 57 des Sechzigerzyklus), in welcher sich O-Chiyo und Hambei entleibten, pflegten fromme Leute die Tempel der Kōshin-Gottheit mit dem Dreiaffenbild zu besuchen. Eheleute sollten sich in dieser Nacht voneinander fernhalten: denn nach dem Volksaberglauben würde das in dieser Nacht gezeugte Kind ein Räuber werden.

²⁾ Der Gebrauch und die Lesung der für die Dramentitel verwendeten chinesischen Charaktere ist oft höchst seltsam. Es war Sitte geworden, die Titel immer mit einer ungeraden Zahl chinesischer Zeichen zu bilden, die geraden Zahlen dagegen zu vermeiden, was seinen Grund in dem Zufall hatte, daß diejenigen Stücke Chikamatsus, deren Titel eine gerade Zahl enthielt, beim Publikum keinen Beifall gefunden hatten.

gearbeitet und schon am 26. desselben Monats auf die Bühne gebracht wurden.

Seit den fünfziger Jahren begann es mit den Jōruri und den großen Puppentheatern in Ōsaka merklich bergab zu gehen; in den sechziger Jahren trat geradezu ein Verfall ein, und die Gunst des Publikums wandte sich von ihnen ab. Die Gründe sind leicht zu erkennen. Die berühmten Meister waren entweder gestorben oder hatten mit zunehmendem Alter ihre Kraft verloren; die begabten Schriftsteller wandten sich nach Yedo, das hinfort der Mittelpunkt aller litterarischen Bestrebungen wurde; die Aufmerksamkeit des theaterliebenden Publikums konzentrierte sich immer mehr auf das Kabuki der Schauspieler und betrachtete das Puppenspiel als kindisches Spiel; die wachsende allgemeine Bildung schliesslich steigerte das Lehrbedürfnis und veranlasste manche Theaterdichter, ihren Beruf zu ändern und Romane und Novellen zu schreiben. Das einst so beliebte Takemoto-za mußte 1768 geschlossen werden. Mehrere Versuche der Wiederherstellung in den nächsten Jahren, auch eine Vereinigung mit dem Toyotake-za, 1769, hatten nur vorübergehenden Erfolg. Chikamatsu Hanji (1725—1783) vom Takemoto-za, ein Schüler des Izumo und Sohn des renommierten Sinologen und Arztes Hozumi Ikan, der sich Chikamatsu nannte, weil seine Familie ein Schreibzeug des Monzaemon als Erbstück besaß, kämpfte mit aller Kraft gegen die Ungunst der Zeitverhältnisse an. Mit Shōraku usw. schrieb er die bekannten Stücke *Honchō Nijūshi-kō*, »24 pietätvolle Söhne unseres Vaterlandes« (1766), *Taiheiki Chūshin Gōshaku*, »Erzählung von den loyalen Vasallen im Stil der Taiheiki-Rezitation« (1766), *Sekitori Senryō Nobori*, »Tausend Ryōwerte Ringkämpferfahne« (1767). Der letzte große Treffer war sein mit Matsuda Baku und Sakae Zempei verfaßtes berühmtes Schauspiel *Imose-yama Onna Teikin*, »Imoseyama, Hauslehre für Frauen« (1771), dessen ungeheurer Erfolg für die Enttäuschungen der vorhergehenden Jahre einigermaßen entschädigte. Die letzten Aufführungen im Toyotake-za scheinen 1773 stattgefunden zu haben; dann wurde es für immer geschlossen, und die daran beteiligten Künstler siedelten zu anderen Anstalten über.

Die Gidayū-Theater in Kyōto sind nicht nennenswert. Nach Yedo wurde das Gidayū 1734 durch Toyotake Hizen-no-Jō verpflanzt und verdrängte auch hier die übrigen Jōruri-Arten. Als

das Interesse am Jōruri im Westen schon fast erloschen war, also in den sechziger und siebziger Jahren, feierte es in Yedo noch einmal seine Auferstehung. Der bedeutendste Dichter dieser Nachblüte war der Satiriker Hiraga Gennai (1723—1779), der als Jōruri-Schreiber das Pseudonym Fukuchi Kigwai führte. Seinen ersten Versuch machte er 1770 mit dem *Shinrei Yaguchi no Watashi*, »Der göttliche Geist auf der Fähre zu Yaguchi«, einer Geschichte des Nitta Yoshioki, des Sohnes von Yoshisada. Der große Beifall, den er damit fand, ermutigte ihn zum Schaffen von noch mehr als einem halben Dutzend Kimpirabon-ähnlichen Dramen voll Kampfgetöse, also echten Yedo-Sprösslingen, in denen er auch häufig seine satirische Ader betätigt. Die nächsten beiden Jahrzehnte nach seinem Tode brachten nur Weniges und Unbedeutendes hervor. Wir erwähnen den reichen, zu der bekannten Mitsui-Familie gehörenden Kaufmann Ki no Jōtarō (sein Pseudonym als Dramatiker in Anlehnung an Ki no Kaion), auf dessen Veranlassung Hiraga sein Erstlingsstück schrieb; den Teehauswirt Chikamatsu Kwanshi, Verfasser von *Meiboku Sendai Hagi*, das die Unruhen in der Familie Date zu Sendai behandelt; den Arzt Sugata Yōdai, den Kyōka-Dichter Utei Emba (1729—1808). Sugatas *Kagami-yama Mukashi Nishiki-e*, »Alter Buntdruck vom Kagami-Berg«, wurde äußerst beliebt. Es wurde seit der ersten Aufführung jährlich im fünften Monat, zur Zeit, wo alle Dienerinnen Feiertag machten und ihre Familien besuchten, aufgeführt. Utei Embas Dramen, z. B. *Go-Taiheiki Shira-ishibanashi* (Rache zweier Bauerntöchter an einem Ritter, dem Mörder ihres Vaters), sind sämtlich bloß Überarbeitungen alter Stücke; aber er galt als ausgezeichnete Kenner in allen Theatersachen, und sein *Kabuki Nendaiki*, »Theater-Chronologie«, ist eine wertvolle Quelle für die Geschichte des japanischen Dramas. Gegen 1820 hörte die Jōruri-Produktion ganz auf. In der neueren und neuesten Zeit finden wir das Gidayū außer in der beschriebenen sekundären Theaterrolle in den zahlreichen Konzert- und Vortragshallen, den Yose, wo Erzähler ernster und humoristischer Geschichten und Sänger und Musiker beiderlei Geschlechts dem Volk die Abendstunden angenehm vertreiben. Es folgt immer eine lange Reihe von Vorträgen aufeinander, indem sich zuerst die Neulinge der Profession und dann stufenweise die großen

Lichter am Himmel der Kunst produzieren. Jeder trägt nur eine einzige beliebte Szene oder höchstens einen Akt aus einem Jōruri vor. Die Wiedergulassung des weiblichen Geschlechts als Sängerinnen und Spielerinnen der Rhapsodien nach beinahe dritthalbhundertjährigem Verbot hat den Gidayū-Vorträgen entschieden größere Popularität verschafft, namentlich bei den jungen Leuten. Das Puppentheater fand in die Yose keine Aufnahme; es wurde vom Jōruri losgelöst. In Tōkyō hat man nur noch selten Gelegenheit, es zu sehen; dagegen soll in Ōsaka noch etwas von den alten Traditionen erhalten sein.

C. Das neuere Kabuki des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts.

Die Anknüpfung engerer Beziehungen zwischen dem Jōruri und dem Kabuki hat mit Chikamatsu Monzaemon begonnen. Einesteils machte er sich die Stoffe und die dramatische Technik der vorhandenen Kabuki bei seinen Jōruri-Dichtungen zunutze. So ist »Tamba Yosaku« (1707) die Nachahmung eines 1678 von Arashi San-ueon in Kyōto gespielten Kabuki; »Yuki-onna« (1705) verwendet das Tanzenroppō; »Yūgiri Awa no Naruto« (1710), das schon erwähnte Stück Sakata Tōjūrōs, usw. Anderenteils schrieb er selber gelegentlich für die Kabuki-Hallen, und zwar für das Miyako Mandayū-Theater in Kyōto, wo einst sein Erstlingsdrama aufgeführt worden war. Er gab dahin später ein Ima-Genji Rokujū-jō, »Modernes Genji in 60 Heften«, 1688, während er fast gleichzeitig für Gidayū das Jōruri Genji Reizei-bushi, »Genji-Geschichte in der Reizei Weise«, schrieb; ferner das Mizuki Tatsunosuke Tachiburumai, »Die Abschiedsbewirtung des M. T.«, 1690, und mehreres andere. So weit hatte immer das Jōruri aus dem Kabuki Nutzen gezogen. Nachdem aber das erstere im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts eine so glänzende Entwicklung genommen hatte, trat der umgekehrte Fall ein: das letztere suchte sich die Errungenschaften des ersteren zu eigen zu machen. Das ist ihm im Verlaufe mehrerer Jahrzehnte auch gelungen, und das schließliche Resultat war, wie schon erwähnt, die Verdrängung des Puppenspiels Jōruris durch das eigentliche Schauspiel. Alle interessanten und zugkräftigen Jōruri wurden zur Aufführung auf der Kabuki-Bühne bearbeitet. Den Reigen eröffnete Chikamatsus historisches

Drama »Die Kämpfe des Kokusenya«, das, nachdem es zuerst 1715 im Takemoto-Puppentheater gespielt worden war, 1716 im Miyako Mandayū zu Kyōto auf die Bühne kam und seit 1717 in Fukuoka Yagoshirōs Umarbeitung auch in Ōsaka und Yedo (hier durch Danjūrō II. im Nakamura-za gegeben) über die Bretter der Kabuki-Theater ging. Ihm folgten Sonezaki Shinjū, Ten no Amijima, Kasane-izutsu (»Doppelliebe«) und andere mehr. Das Kabuki übernahm dabei durch Einführung des die Handlung begleitenden Gidayū-Gesanges als integrierenden Elementes wesentliche Züge des monodischen Dramas und ging so strenggenommen in der reinen dramatischen Technik wieder um eine Stufe zurück.

Die von den Schauspielern zum Einstudieren benutzten Textbücher, die unseren europäischen Dramentexten am nächsten kommen, aber damals noch nicht in die Hände des Publikums gelangten, heißen Kyakuhon. Außer den von den Schauspielern zu sprechenden Dialogen und Monologen enthalten sie eingehende szenische Bemerkungen, besonders auch über die melodramatische Begleitmusik durch das Theaterorchester, O-hayashi oder Geza, das auf der, vom Zuschauer gesehen, linken Seite der Bühne hinter einem Gitter halbversteckt untergebracht ist. Dieses Orchester besteht aus zwei Shamisen, zwei Taiko (große und kleine Pauke), zwei Tsuzumi (Fingertrommeln, wie im Nō-Orchester), Flöte, zwei Glocken-Gongs. Dazu kommen noch manchmal Koto, Geige, Laute, Syring usw. Die eventuell mitwirkenden Chorsänger zerfallen, wie die Shamisen-Spieler, bezüglich der Tonhöhe ihres Vortrages in zwei Gruppen: Tenōre (uwa-jōshi) und Bässe (shita-jōshi), die abwechselnd für sich allein, nicht zusammen singen. Die Jōruri-Gitarre unterscheidet sich von den drei anderen gebräuchlichen Arten durch den dicken Hals, das größere und schwerere Plektrum und die dicken Saiten. Die zweite Saite des Jōruri-Shamisen hat die Dicke und den Ton der ersten, tiefsten Saite der übrigen Gitarren. Das Spiel darauf erfordert viel Kraft, weshalb die Spieler fast nur Männer sind. Ihr rechter Goldfinger, auf dem das Plektrum ruht, ist in der Regel verkrümmt und steif.

Bis vor wenigen Jahren unterschied man in Tōkyō zwischen »großen« und »kleinen« Theatern mit je einer besonderen Klasse von Schauspielern, die bloß in den Theatern des ihnen zu-

kommenden Ranges auftreten durften. Nur die großen Theater, wie das Kabuki-za, Meiji-za, Shintomi-za, besaßen den Zugvorhang, die Drehbühne (mawari-butai; auf der mit den Dekorationen drehbaren kreisrunden Scheibe in der Mitte des Bühnenraums sind je nachdem zwei oder drei Szenerien aufgebaut) und den Yagura — Trommelturm; die kleinen bedienten sich des Rollvorhangs. Diese Unterscheidungen sind jetzt geschwunden. Die flatterhafte Sinnesart der Yedoer hat übrigens in der Zusammensetzung der früher einen ganzen Tag, vom Morgen bis zum Abend, dauernden Aufführungen einige Besonderheiten bewirkt. Man liebte es nicht, ein längeres Stück von Anfang bis zu Ende anzusehen, sondern wünschte sich an möglichst vielerlei zu ergötzen. Aus diesem Hang entwickelte sich die Sitte, ein sogenanntes erstes Kyōgen, gewöhnlich ein Jidai-mono (d. h. einzelne Akte aus einem solchen), dann einen stets aus einem Shosagoto, »Tanzstück«, bestehenden Mittelakt (Nakamaku), und zuletzt ein Sewa-mono als zweites Kyōgen aufzuführen, dem sich manchmal als »großer Abschluß« (Ōgiri) noch ein Jōruri-mono anreihete. Nur Chūshingura wird trotz seiner großen Länge fast immer vollständig gegeben, da es sich als ein Zug- und Klassenstück ohnegleichen erwiesen hat, von dem die Zuschauer nicht gern etwas einbüßen. Wir wußten auch kaum ein anderes großes Drama zu nennen, das so gleichmäßig mit einheitlicher Fabel gearbeitet ist. Das Publikum von Ōsaka dagegen bevorzugte grundsätzlich die kompletten Stücke ohne alle fremde Zutaten. Es zeigt auch heute noch eine erstaunliche Ausdauer beim Theaterbesuch, der gewöhnlich von 8 Uhr morgens bis um Mitternacht währt (Tagesabschnitt 8 bis 6 Uhr, Nachtabschnitt 6 bis 12 Uhr), für welche Zeit sich ein jeder sein Essen selber mit ins Theater bringt, während in Yedo die Beköstigung durch die Theaterhäuser besorgt wird. Als seltsame Erscheinung im japanischen Theater sind die ganz schwarz gekleideten Kurombo, »Schwarzen«, zu erwähnen, welche als angeblich unsichtbare Wesen auf der offenen Bühne allerlei Handreichungen machen und gelegentlich hinter den Schauspielern kauend diesen mit dem Textbuche in der Hand soufflieren. Der große Danjūrō IX. verschmähte diese Hilfe auch bei den schwersten Rollen und längsten Reden, während manchen anderen Schauspielern, wie dem berühmten Shikan, der

soufflierende Kurombo wie ihr Schatten folgen muß. Ein Schauspieler, der ins Stocken gerät, muß sämtlichen Mitspielern des Tages ein Nudelgericht (Soba) spendieren. Danjūrō soll sich diesem Schicksal, auch wenn er etwas vergessen hatte, immer durch gewandte Improvisation entzogen haben. Bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts wurden die Kyakuhon, unter ihnen auch die Bearbeitungen der monodischen Dramen für die Bühne, gewöhnlich von den Schauspielern selber verfaßt, zum Teil unter Beihilfe von Jōruri-Schreibern. Dann aber traten eigentliche Kyakuhon-Dichter auf. Aus Ōsaka kommen in Betracht der Kuchenhändler Namiki Shōzō (1730—1773), dessen Werke, Jōruri und Schauspiele, meistens aus Überarbeitungen älterer Stücke bestehen, und der sich als Verbesserer der Theatereinrichtungen verdient machte; sein überaus fruchtbarer Schüler Namiki Gohei (1747—1808) von Sewamono Ruf, der mehrere Stücke für einen Schauspieler aus Yedo schrieb, 1794 mit diesem nach Yedo ging und den Kamigata-Stil dorthin verpflanzte (berühmte Stücke: »Godairiki«, 1795, »Kimmon Gosan no Kiri«, »Sumida no Haru Gijo-katagi«, »Geisha-Typen am frühlingsprangenden Sumida«); der Bordellwirt Chikamatsu Tokuzō (1752—1810), ein Schüler Hanjis, welcher viele Romane dramatisierte, darunter Bakins »Traum von Nanka« in »Mai-ōgi Nanka no Hanashi« und »Yumi-hari-zuki« in »Shima-meguri Tsuki no Yumihari«; der Buchhändler Nishizawa Ippō (gest. 1812), der zum ersten Male die bisher bloß in den Händen der Schauspieler befindlichen Kyakuhon unter die Buchdruckerpresse und damit ins Publikum brachte. Ein gewisser Seisuke (Miyajimaya Kahei, 1782—1826) aus Kyōto dichtete eine Anzahl sogenannter Shirōto Niwaka-Kyōgen, d. i. Stegreifstücke für Liebhabertheater von schlichtester Art. Der erste berufsmäßige Kabuki-Dichter von Yedo war Tsuuchi Jihei (gest. 1760), der Sohn eines Schauspielers für Alterrollen. Er suchte das historische Drama mit dem bürgerlichen zu einer Einheit zu verschmelzen. Horikoshi Saiyō (1723—1772) schrieb sowohl Bühnendramen als Jōruri und führte die Sitte ein, zwischen die Akte eines Schauspiels ein Jōruri-Stück als Nakamaku (Zwischenakt) einzuschalten. An seinen Dramen bemerkt man das Bestreben, durch starke Gegensätze in den Stimmungen der aufeinanderfolgenden Szenen das Interesse der Zuschauer zu reizen.

Sein Zeitgenosse Kanai Sanshō war ein erfindungsreicher Theatraliker, der in den Fabeln seiner Sewamono immer Überraschungen zu bereiten verstand. Auch Sakurada Jisuke (1734—1806) hatte seine Stärke im bürgerlichen Schauspiel. Er war ein intimer Freund Kyōdens, und beide Männer zogen einander in ihrer schriftstellerischen Tätigkeit oft zu Rate. Während seines vierjährigen Aufenthalts in Ōsaka, von 1760 bis 1764, lernte er das dortige Theater gründlich kennen. Mit ihm beginnt die leidige Sitte, daß die Dramatiker ihre Stücke für bestimmte Schauspieler verfaßten. Indem sie sich ganz den Fähigkeiten und Launen dieser anschmiegen, verhalfen sie zwar den Mimen zu ungewöhnlich glänzenden Erfolgen, opferten aber die edleren Interessen des Dramas dem bloßen Bühneneffekt und dem Moloch der schauspielerischen Eitelkeit. Die weitere Entwicklung des Dramas zum litterarischen Kunstwerk, das für sich seinen eigenen Wert besitzen soll, wurde dadurch hintangehalten. Der bekannte Tsuruya Namboku (1755—1829) verdankte seine durchschlagenden Erfolge viel weniger seinem dichterischen Talent als der Kunst der mit ihm verbundenen Schauspieler und dem rohen Geschmack des Publikums. Das noch oft gegebene »Osone und Hisamatsu« war für Iwai Hanshirō eigens so verfaßt, daß der vielseitige Schauspieler rasch hintereinander in sieben verschiedenen Rollen auftreten konnte. Kikugorō III. zeichnete sich in Schauerrollen aus, und so schrieb er für ihn Gespensterstücke, worunter das beliebte und auch vom letzten Kikugorō (gest. 1903) gern gespielte Yotsuya Kwaidan, »Das Gespenst von Yotsuya«. Nach Nambokus Tode kamen fast drei Jahrzehnte lang keine nennenswerten Dramatiker zum Vorschein. Dann trat der selbständigste Bühnendichter der neueren Zeit auf, Furukawa Mokuami (Kawatake Shinshichi III., 1816—1893), als dessen beste Dramen wir nennen: Murai Chōan Takumi no Yare-gasa, »M. C. oder die wie ein Schirm zerrissene Intrigue«, 1862; Shimo-yo no Kane Jūji no Tsuji-ura, »Das Strafsenorakel beim Glockenschlag in der Reifnacht«, 1880; Shima-chidori Tsuki no Shira-nami, »Die Räuber«, 1881 (wegen des häufigen Vorkommens von Räubern in seinen Stücken heißt Mokuami auch der »Räuber-Autor«); Suitengu Rishō no Fukagawa, »Der gnadenreiche Gott Suitengu von Fukagawa«, 1885.

In der letzten Tokugawa-Zeit werden öfters Schauspieler als Dramendichter genannt, obwohl sie auf dieses Prädikat keinerlei Anspruch hatten. Die ehrgeizigen Leute erkaufen sich einen falschen Schriftstellerruhm dadurch, daß sie andere für sich arbeiten ließen und nur den Namen hergaben. Einer dieser Geheimschreibern war Tejima Shinzō (1785—1860), ein Schüler Nambokus, zugleich Romanzier. Er nannte sich scherzhaft den »großen Macher für andere«. Als er aber den Schauspielern einmal mit einer satirischen Schrift zu Leibe ging, wurde er aus ihren Kreisen ausgestoßen, verzog nach Ōsaka und starb, da ihm alle Unternehmungen mißglückten, als armseliger Straßensorwächter.

Die gesellschaftliche Stellung der Schauspieler blieb bis in die Meiji-Periode hinein eine mißachtete. Der moralische Tiefstand ihrer Lebensführung, die der Prostitution nahekam, berechtigte leider zu dieser für die Kunst so bedauerlichen Auffassung und hielt die besseren Leute vom Theater fern. Die beiden letzten Jahrzehnte haben glücklicherweise auch in dieser Hinsicht einen gewaltigen Umschwung gebracht, so daß man einer neuen, besseren Ära des japanischen Dramas und Theaters hoffnungsvoll entgegensehen darf.

IV. Neueste Zeit.

Zeitalter des europäischen Einflusses.

35. Die litterarischen Bewegungen in der Meiji-Ära (1868 bis zur Gegenwart).

Rund fünfzig Jahre sind verflossen, seitdem Japan gezwungen wurde, aus seiner selbstgewählten Abgeschlossenheit von der übrigen Welt hervorzutreten. Wohl nie ist ein von außen kommender Zwang, so verletzend er der nationalen Eigenliebe an sich war, für ein Volk von segensreicheren Folgen gewesen. Die auf chinesischen Fundamenten aufgebaute japanische Kultur war in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts an den äußersten Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit angelangt. Ihre Kräfte zur Fortentwicklung waren erschöpft; überall zeigte sich Stockung und Verfall. Hätte das alte Japan mit seinen ins Wanken geratenen mittelalterlichen, feudalen Staats- und Gesellschaftseinrichtungen, seinem unproduktiv gewordenen geistigen Leben, seinem Epigonentum in der Litteratur und sogar in der Kunst nicht schon dem Zusammenbruch nahegestanden, so würde die abendländische Kultur bei all ihren Vorzügen niemals eine so umfassende und tiefe Wirkung ausgeübt haben, als tatsächlich, und am deutlichsten seit den achtziger Jahren, wahrzunehmen ist. Gewiss war es unendlich leichter, sich die fertigen Resultate einer von den begabtesten Völkern der Welt in gemeinsamer jahrhundertelanger Arbeit geschaffenen Zivilisation anzueignen, als eine solche selbständig hervorzubringen; sicherlich ist es auch keine staunenswürdige, ungewöhnliche Kräfte verratende Leistung, wenn ein bisher im Hintergrund ge-

bliebenes Kulturvolk sich die materiellen Errungenschaften und Erfahrungen der anderen Völker klug zunutze macht; aber dennoch ist nicht zu leugnen, daß die von den Japanern bei dem Adoptionsprozeß offenbarten Eigenschaften: der rege Fleiß, die zielbewußte Ausdauer unter mancherlei Schwierigkeiten, die intelligente Auffassung ihnen sonst fremder Verhältnisse und Ideen, der zweifellos vorhandene Drang nach wahrer Geistes- und Herzensbildung — eine rückhaltlose Anerkennung verdienen. Die Japaner dürfen mit Befriedigung auf die von weitschauenden Männern geleitete Arbeit und die Erfolge des letzten halben Jahrhunderts zurückblicken.

Da es uns an diesem Platze nicht zusteht, die Neubildung Japans seit dem Fall des Tokugowa-Shōgunats, der Wiederaufrichtung der Kaiserherrschaft und der Verlegung der kaiserlichen Residenz nach Yedo (nunmehr Tōkyō, »Ost-Hauptstadt«; 1868) in ihren einzelnen Erscheinungen zu verfolgen, sei nur so viel gesagt, daß in der neuesten Periode, Meiji oder »Aufgeklärte Regierung« genannt, der europäische Einfluß an Stelle des früher von China ausgeübten getreten ist. Wie ehemals die Erlernung der chinesischen Sprache und Schrift, so war nun das Studium der westlichen Sprachen, allen voran des Englischen, das wichtigste Hilfsmittel, um sich den Weg zu den fremden Kulturschätzen zu bahnen. Es ist nur zu natürlich, daß in den ersten Jahren der neuen Ära wenig oder keine Mühe für schönliterarische Bestrebungen vorhanden war, denn die staatsrechtlichen, volkswirtschaftlichen und religiös-ethischen Reformen, die Begründung eines geeigneten Unterrichtswesens und die allgemeine Stärkung des Rückgrats des Landes nahmen damals die Aufmerksamkeit aller Gebildeten und sich Bildenden gänzlich in Anspruch. Führende Geister der Neuzeit, wie der äußerst populäre, stilgewandte »Weise von Mita«, Fukuzawa Yūkichi (1835—1903), ein nüchterner Utilitarier und Verehrer des Amerikanertums, wiesen immer nur auf das Praktische und Nützliche hin. Sie hatten damit vollkommen recht. Die nach und nach sehr umfangreich werdende Übersetzungslitteratur wollte daher in den Anfängen bloß der Verbreitung der Wissenschaften jeglicher Art dienen. Erst als die Verhältnisse sich einigermaßen gefestigt hatten, als durch die Studien der geistige Horizont sich erweiterte und das Interesse am Okzident vielseitiger wurde, fing

man an, der westlichen Belletristik Aufmerksamkeit und einiges Verständnis entgegenzubringen. Mehr oder weniger geschickte Paraphrasierungen englischer historischer Romane von Lytton, Scott, Disreali usw. eröffneten den Reigen, an der Spitze Lyttons Ernest Maltravers, 1879. Dafs die Bearbeiter durch die Bank politische Schriftsteller waren und in den illustrierten Zeitungen ¹⁾ mit Vorliebe von Volksrecht und Revolution handelnde Romane brachten ²⁾, legt Zeugnis ab von der damals herrschenden demokratischen Stimmung eines Teiles des Volkes, welches, kaum vom Druck seiner feudalen Herren erlöst, mit wahllos aufgenommenen, unverdauten Ideen beschwert, gleich nach den radikalsten Änderungen verlangte. Die Gedanken des Rousseauschen »Gesellschaftsvertrags«, von Nakae Chōmin vermittelt, übten auch hier ihre berauschende Wirkung.

Der Zeitraum von 1879—1885 ist im wesentlichen eine Periode von Übersetzungen, die zwar kaum irgend welchen litterarischen Wert hatten, aber doch das Verdienst besaßen, die europäische Novellistik zum Gegenstand allgemeiner Beachtung gemacht zu haben. Nicht höher zu veranschlagen waren die derzeitigen Erzeugnisse der Vertreter der alten Schule, von denen nur der lebenswürdige, humoristisch veranlagte und von Ikku beeinflusste Aeba Kōson und der Sinologe Yōda Hyakusen als Jünger Bakins hier erwähnt sein mögen. Da trat im Jahre 1885 ein Schriftsteller auf, der mit einsichtsvoller Kenntnis der englischen Sprache und Litteratur eine starke dichterische Begabung verband, Tsubouchi Yūzō (geb. 1859), einer der frühesten Graduierten der Kaiserlichen Universität. 1885/86 erschien lieferungsweise sein erster Roman Shosei-Katagi, »Studentencharaktere«, eine von Shunsui beeinflusste realistische Schilderung des modernen Studentenlebens, im scharfen Gegensatz zu der romantisch-phantastischen Darstellungsweise Bakins geschrieben. In dem schon früher verfaßten, aber mangels eines Verlegers erst 1886 veröffentlichten Büchlein Shōsetsu-Shinzui, »Geist und Mark der Novellistik« griff er die Manier Bakins und seine konfuzianisch-moralisierende Tendenz aufs schärfste an, stellte die Normen für

¹⁾ Die erste japanische Zeitung war die Tōkyō Nichi-nichi Shimbun, »Tōkyō-Tageszeitung«, 1872.

²⁾ Z. B. Komuro Angwaidō und Miyazaki Muryū in der Zeitung Jiyū no Tomoshihi, »Fackel der Freiheit«.

den modernen Roman auf und bewirkte eine vollständige Abkehr von Bakin und Hinwendung zum Realismus, der etwa zehn Jahre lang das Feld behauptete. Die Modernen taten sich zu dem Schriftstellerverbände Kenyūsha, »Freunde des Tuschreibsteins«, zusammen, und einer der Bedeutendsten unter ihnen, Ozaki Kōyō (eigentlich Ozaki Tokutarō, Pseudonym Kōyō Sanjin; 1867—1903), gründete 1888 als ihr Organ die Wochenschrift Garakuta Bunko, »Plunderbibliothek«. Kōyōs und seiner jugendlichen Anhänger erste Werke folgten den europäischen Vorbildern so getreu, daß sie fast wie Übersetzungen aussahen. Im selben Jahre 1888 erschien Yamada Bimyōsais Novellensammlung Natsu-kodachi, »Sommerbäume«, mit den hübschen Erzählungen Musashino und Kakiyamabushi. In diesen und seinen späteren Novellen (Kochō, Hana-guruma usw.), die sich meist durch lebendige Handlung, frische Empfindung und gute Charakteristik auszeichnen, sowie auch in seinen Gedichten traf Bimyōsai (geb. 1868) eine Neuerung von außerordentlicher Tragweite. Statt der sonst üblichen Schriftsprache mit ihrem teilweise veralteten Gepräge bediente er sich der verfeinerten Umgangssprache, des sogenannten Gembun-itchi-tai oder »aus Sprech- und Schriftsprache vereinheitlichten Stils«. Trotz wiederholter Reaktionen dagegen wird sich das Gembun-itchi-tai wahrscheinlich zur Schreibweise der Zukunft entwickeln¹⁾. Kōyō schrieb im selben Stil sein Iro-zange, »Liebesbekenntnis«. Der Erfolg der neuen Sprachform war zwar ein großer, währte aber leider nicht sehr lange. Denn als Kōyō in seinen Romanen Kyara-Makura, »Das Kopfkissen aus Aloeholz«, und Sannin-zuma, »Drei Frauen«, und Kōda Roban (geb. 1867) in Fūryū-Butsu, »Die anmutige Buddhastatue« (eine Künstlergeschichte), den kunstvollen Stil und die Sprache des 200 Jahre älteren Ihara Saikwaku erneuerten, wurde das Gembun-itchi vorderhand ganz in den Hintergrund gedrängt. Das Wiederaufleben Saikwakus zog eine intensive Beschäftigung mit der Genroku-Litteratur nach sich, die wohl mehr schädlich als günstig wirkte, da sie einen krassen Naturalismus im Gefolge hatte²⁾. Das Kyara-Makura ist ein

¹⁾ Es gibt seit Jahren einen einflußreichen »Verein für Gembun-itchi«.

²⁾ Man hört jetzt häufig über den üblen Einfluß des üppigen Geistes des Genroku-Zeitalters auf die Sitten des Volkes klagen. (Ein

Beispiel dafür. Der eigenartige Roban jedoch, wohl der bei weitem begabteste Dichter der Gegenwart und in chinesischer, japanischer und buddhistischer Litteratur gründlich belesen, bewahrte immer eine vornehme Haltung. Seine Romane, wie der schon oben genannte, Ikkō-ken, »Ein Schwert«, Gojū no Tō, »Die fünfstöckige Pagode«, usw., zeigen ihn in dem Bemühen, tüchtige, hochstrebende, willensstarke Charaktere und verzehrende Leidenschaften darzustellen, so daß seine Figuren gegen die schwächlichen Gestalten der meisten anderen Novellisten einen wohlthuenden Kontrast bilden.

Eine Hauptschwäche der Realisten war ihr Mangel an Lebenserfahrung, darum eine sehr einseitige Auffassung des Lebens und ihre Unfähigkeit, die Probleme der Zeit zu verstehen und dichterisch zu verwerten. Deshalb kam es auch, daß ein Teil der Leser, ihrer Nüchternheit überdrüssig geworden, die mehr romantischen Novellen eines Murakami Namiroku (»Mika-zuki«, »Izutsu Onnanosuke«), Yano Ryūkei (»Ukishiro Monogatari«), Miyazaki Sammai (»Katsura-hime«), Suehiro Tetchō (»Nanyō no Haran«) mit Beifall aufnahm. Eine gefühlvollere Richtung und einen gewissen Idealismus bemerken wir in den Erzählungen von Izumi Kyōkwa (schreibt mit Vorliebe Gespenstergeschichten), Kawakami Bisan, Hirotsu Ryūrō (sehr fruchtbarer Novellist), welche auch schon für die großen und kleinen Angelegenheiten des bürgerlichen Lebens einiges Interesse verraten. Eigentliche soziale Fragen der Gegenwart haben in den letzten Jahren Novellisten wie Tokutomi Rokwa (der tragische Familienroman »Hototogisu«), Kinoshita Naoe (Ryōjin no Jihaku, »Selbstbekennt-

gutes Resultat hatte der Rückgriff insofern, als er in Verbindung mit der allgemeinen national-reaktionären Bewegung (seit 1889; die kritiklose Vergötterung alles Europäischen schlug, wie ehemals die ebenso übermäßige Verhimmelung alles Chinesischen, ins Gegenteil um) ein eifriges Studium der gesamten älteren Litteratur nach sich zog, dem wir besonders zahlreiche billige Neudrucke und überhaupt wertvolle Materialsammlungen verdanken. Es ist damit für wissenschaftliche Arbeiten der Grund gelegt. Unter den litterarhistorischen Zeitschriften nehmen die »Waseda Bungaku« und die »Teikoku Bungaku« den ersten Rang ein. Eine bemerkenswerte Zwischenerscheinung war es, daß in den paar Jahren vor dem Krieg gegen China das wiedererweckte Interesse an der chinesischen Litteratur geradezu dasjenige an der einheimischen überwucherte.

nisse eines Gatten«) und Schimazaki Tōson (Haikai, »Das übertretene Gebot«, eine Eta-Geschichte) begonnen.

Neben dem überwiegenden englisch-amerikanischen Einfluß hat sich seit ungefähr zwanzig Jahren auch derjenige der deutschen Litteratur recht fühlbar gemacht. Er wirkt nicht so in die Breite wie der erstere, aber verhältnismäßig intensiv. Der Führer der deutschen Schule, wenn man von einer solchen sprechen darf, ist der Generalarzt Dr. Mori Rintarō, Pseudonym Ōgwai (geb. 1860, nach vierjährigem Studium in Deutschland 1888 in die Heimat zurückgekehrt), einer der klarsten, gedankenreichsten und formvollendetsten Schriftsteller der Gegenwart. Als Dichter hat er mit seinen Novellen, z. B. »Maihime«, »Utakata no Ki«, mehr Glück gehabt als mit seinen Dramen; aber seine größte Bedeutung liegt in seinen zahlreichen schönen Übertragungen (z. B. Kleists »Erdbeben in Chili« und »Verlobung in St. Domingo«, Hoffmanns »Fräulein von Scudery«, Andersens »Improvisator«, Lessings »Philotas« und »Emilia Galotti«, Calderons »Stadtrichter von Zalamea«), in denen er wie kein anderer Übersetzer den Originalen gerecht geworden ist. Er ist damit in Japan der eigentliche Begründer der oft recht oberflächlich betriebenen Übersetzungskunst geworden (eine üble Sitte vieler Übersetzer ist es, die Originale ganz willkürlich zu verändern, um sie, wie sie meinen, ihren Lesern mundgerechter zu machen). Ferner sind die neueren französischen Novellisten Victor Hugo, Alexandre Dumas, Jules Verne, Emile Zola usw. sehr populär. Den Übersetzungen ihrer Werke und der meisten anderen europäischen Schriftsteller — seit einigen Jahren werden auch die Russen, insbesondere Tolstoi, beachtet — lagen in der Regel englische Bearbeitungen zugrunde.

Seitdem Tsubouchi als Graduierte der Universität unter die Novellisten und später auch unter die Bühnenschriftsteller gegangen war, und viele andere im sozialen Leben angesehene Männer ein gleiches taten, wurde der bis dahin scheel angesehene volksschriftstellerische Beruf ein geachteter und ehrenvoller. Auch das Theater rückt mehr und mehr in die Stelle ein, die ihm gebührt, obgleich es sich noch nicht zur »moralischen Anstalt« im Schillerschen Sinne emporgeschwungen hat. Die Hebung des Theaters knüpft sich zum Teil an die Person des mehrfach genannten, tadellosen Danjūrō IX. an, der im Verein mit Gleich-

gesinnten¹⁾ bemüht war, die Hauptgründe für die Zurückhaltung des besseren Publikums zu beseitigen. Ein Europäer war es, der italienische Gesandte Martino, welcher 1888 den Künstler mit mehreren leitenden Staatsmännern zu deren nicht geringer Überraschung in der Gesandtschaft zusammenbrachte und so die vorhandene tiefe Kluft zwischen den Edlen der Nation und den »Bettlern des Flußgefildes« plötzlich überbrückte. Bald darauf durfte Danjūrō sogar im Hause des Grafen Inoue vor dem Kaiser und der Kaiserin-Witwe spielen. Die seither unternommenen oder beabsichtigten Reformen beziehen sich einerseits auf die bessere Einrichtung der Schauspielräume — allerneuestens denkt man an den Bau eines großen Nationaltheaters im westlichen Stile —, Abschaffung des Unfugs der Theaterteehäuser, Verkürzung der überlangen Spielzeit, nach einigen auf ein Maximum von sechs Stunden; anderseits streben sie die Schöpfung eines echten, litterarisch wertvollen Bühnendramas und eines geistig höher stehenden Schauspielerstandes an. Die Erfolge dieser anerkennenswerten Bestrebungen sind noch sehr unvollkommen, da sie meist mit mehr gutem Willen als Talent unternommen wurden, führen aber doch allmählich dem Ziele zu. Die Schauspieler haben sich in zwei Parteien, die »Alten« (Kyūha) und die »Modernen« (Shimpa), gespalten. Letztere, die hauptsächlich im Hongō-za und Masago-za spielen, traten Anfang der neunziger Jahre in zwei später verschmolzenen Gruppen auf: Sōshi-Yakusha unter Kawakami, welche ursprünglich die Bühne nur als Mittel zu dem Zweck, ihre Unzufriedenheit über die Beschränkungen der politischen Freiheit auszulassen, erkoren hatten, und eine Schar litterarischer Dilettanten mit dem gelehrten Dichter Yoda an der Spitze. Die Kawakami-Truppe mit ihrem naturalistischen, übertriebenen, unkünstlerischen Spiel hat lange Zeit nur bei den Ungebildeten Anklang gefunden²⁾, die durch die scharfe Würze

¹⁾ Darunter der Schauspieldirektor Morita Kanya, welcher sein Theater aus der Saruwaka-Straße, dem Verbannungsort in Asakusa, nach der Shintomi-Straße in Tsukiji verlegte (daher Shintomi-za genannt) und es mit mancherlei europäischen Zusätzen verbesserte.

²⁾ Kawakami gilt als sehr gewandter Unternehmer, aber als ein mittelmäßiger Schauspieler. Nach seiner Verheiratung mit der Geisha Sada Yakko ging er, zuerst 1893, wiederholt nach Paris und ins übrige Ausland. Zu der günstigen Aufnahme, welche seine Truppe auf den

und die wohlfeilen Eintrittspreise angezogen wurden. Sie führten Stoffe aus der Meiji-Revolution, aus dem sozialen Leben der Gegenwart und Dramatisierungen fremder Romane auf. Größeren und allgemeineren Beifall gewannen sie, indem sie die erregte, patriotische Stimmung des Volkes im Japanisch-chinesischen Kriege 1894/95 geschickt für ihre Darstellungen ausnutzten. Es läßt sich nicht leugnen, daß sie im letzten Jahrzehnt Fortschritte gemacht und kühnen Unternehmungsgeist gezeigt haben. 1903 brachten die Modernen eine etwas seltsame Bearbeitung des Shakespeareschen »Othello« auf die Bühne, worauf später »Hamlet«, »Der Kaufmann von Venedig«, »Macbeth« (sehr frei, 1905 in Ôsaka), »Sappho« (aber nicht Grillparzers Werk, sondern eine Dramatisierung des Daudetschen Romans), »Die Tragödie der Francesca« (die berühmte Liebesgeschichte von Francesca da Rimini und Paolo Malatesta im fünften Gesang der Hölle in der Divina Comedia, bearbeitet von Matsui Shōyō), Maeterlinks »Monna Vanna«, Hugos »Hernani« (1905 im Meiji-za) usw. folgten. Die Alten blieben entweder bei den als festes Bühnengut überkommenen Stücken der vorhergehenden Periode oder führten neuere Dramen alten Stils von Mokuami, Fukuchi usw. auf. Fukuchi Ôchi (1841—1906) schrieb die Hauptrollen seiner Dramen, die meist Stoffe aus der Tokugawa-Zeit verarbeiteten, eigens für Danjūrō, und sogar die Nebenrollen waren für bestimmte Schauspieler zugeschnitten. Zwar wurden dadurch manche Bühnenerfolge erzielt, aber das war auch alles. Seit dem Tode der großen Schauspieler Danjūrō und Kikugorō 1903 und Sadanji 1904 haben diese altmodischen Produkte ohne tieferen Gehalt den letzten Rest von Existenzberechtigung verloren. Sogar bei den »Alten« macht sich allmählich eine Hinneigung zum modernen realistischen Schauspiel bemerkbar, und man wundert sich heute schon nicht mehr, wenn sie auf dieses Gebiet übergreifen.

Das Wichtigste ist natürlich die Schaffung eines dem europäischen Vorbild nahekommenden Dramas. Das ältere

verschiedenen Gastspielreisen fand, hat wohl größtenteils der Reiz des Exotischen beigetragen. In Japan war man über die Erfolge nicht wenig erstaunt. Sada Yakko, der man Kälte und Sprödigkeit vorhält, ist jetzt die einzige Schauspielerin der Modernen; sonst spielen Männer (Kawai, Kinoshita, Kojima) die Frauenrollen.

japanische Schauspiel enthält, wie wir mit Verallgemeinerung einer Kritik Tsubouchis über die Furigoto-Stücke sagen dürfen, zuviel undramatische Elemente, entbehrt der Einheit der Handlung, indem es meist in beinahe zusammenhangslose Episoden auseinanderfällt, ist unrealistisch, abenteuerlich, grotesk, unpoetisch, bombastisch im Ausdruck, oft auch obszön. Tsubouchi und Dr. Mori sind auch hier durch kritische Erörterungen und dichterische Leistungen die Vorläufer einer neuen Ära geworden. Wir erwähnen Tsubouchis historische Dramen »Maki-no-kata«, 1897, den ersten Teil einer nicht vollendeten Trilogie aus der Geschichte der Kamakura-Zeit, und »Kiri Hito-ha«, 1896, und Kojō no Rakugetsu, »Der untergehende Mond des einsamen Schlosses« (Fall von Ōsaka), 1898, welche beide vom Untergang des Hauses Toyotomi handeln. Sie haben mit der alten Form noch nicht ganz gebrochen. Einige Charaktere darin, wie die intrigante Maki-no-kata, Gemahlin Hōjō Tokimasas, die ehrgeizige, argwöhnische und eifersüchtige Yodogimi, der treuherzige Katsumoto, sind treffend gezeichnet, und das historische Kolorit wird als wohl gelungen erachtet. Moris ganz im klassischen Stil Europas geschriebenes Versdrama Ninin Urashima, »Die beiden U.«, erweckte die Bewunderung der Litteraten, hatte aber bei der Aufführung durch die »Modernen« im Masago-za im Januar 1902 wegen der ungewohnten Form, der Länge der Monologe und Dialoge und der Spärlichkeit der äußeren Handlung keinen Erfolg. Sein einaktiges »St. Nichirens Predigt auf der StraÙe« wurde von den Alten gespielt.

Eine besondere und beliebte Erscheinung bilden in den letzten Jahren die zu rührsamen Tendenzstücken dramatisierten Familienromane. 1902 wurde Kōyōs letzter und größter, leider unvollendet gebliebener Roman Konjiki Yasha, »Dämon Gold«, für die Bühne bearbeitet und wiederholt aufgeführt; 1903 die Tragödie »Hototogisu«, auf Tokutomi Rokwas gleichnamige Erzählung aus dem chinesischen Krieg gegründet. Die günstige Aufnahme führte zu Dramatisierungen aller berühmten Familienromane der Neuzeit: Rokwas »Schwarz strom«, Kikuchi Yūhōs »Eigene Schuld«, »Die Milchswestern«, »Natsuko«; Taguchi Kikuteis »Weibliche und männliche Wellen« (eine Ehestandsgeschichte), »Die Gräfin«, »Neues Leben« usw. Diese Stücke sind im Durchschnitt sehr moralisch, sehr rührend, aber etwas

hausbacken und sentimental-weichlich. Wohl unter deutschem Einfluß wurden Iwaya Sazanamis Märchendramen, seit 1897, gezeitigt. Unter anderem soll unser »Reineke Fuchs« (Kitsune no Saiban, der Fuchs vor Gericht) den japanischen Knaben und Mädchen viel Vergnügen bereitet haben.

Das Feldgeschrei »Wagner« und »Musikdrama« ist neuerdings auch in Japan erklungen, was einigermaßen verwunderlich ist, da den Rufern im Streit meist die praktische Kenntniss des Musikdramas abgeht. Tsubouchi hat Ende 1904 einen Aufsatz über diesen Gegenstand und den Text zu einem Musikdrama »Shinkyoku Urashima« veröffentlicht, dem im November 1905 ein zweiter Kaguya-hime« (Die Mondfee des Taketori Monogatari) folgte. Der Verfasser spricht aus, daß die Japaner auf dem Gebiete des reinen Dramas die Europäer noch jahrhundertlang nicht überholen und darin die Weltliteratur nicht bereichern können, scheint aber zu glauben, daß dies mit seiner neuen Gattung Shin-Gakugeki, dessen Hauptbestandteil pantomimische Tänze (furigoto) mit begleitenden Gesängen bilden sollen, möglich sei. Seine beiden Texte sind lyrisch schwungvolle Dichtungen; doch dürfte man berechtigt sein, zumal in Anbetracht der keineswegs hohen Entwicklung der Musik in Japan, dem Experiment mit einiger Befangenheit entgegenzusehen. Sollte es darauf hinauslaufen, daß die dramatische Handlung zur bloßen Gelegenheitsmacherin für die Vorführung von Sänger- und Tänzerkünsten wird, so ist das Schicksal dieses neuen »Musikdramas« bereits entschieden.

Kaum minder deutlich und unmittelbar als bei der Novellistik läßt sich der europäische Einfluß in der Lyrik erkennen. Hier wurde der härteste Kampf gekämpft. Denn so verliebt sind die Japaner in ihre seit Alters geübte lyrische Dichtweise, die ja auch ein treues Spiegelbild ihres Denkens und Fühlens ist, in die kurzen und kürzesten Formen und die schön abgeschliffene klassische Sprache der Heian-Zeit, daß jeder Eingriff in dieses Gebiet von der Mehrzahl als ein Sakrileg betrachtet wurde. Um so mehr, als die ersten »nach Europa riechenden« Neuerer nicht über solche poetische Fähigkeiten verfügten, daß sie mit dem guten Alten als Dichter hätten wetteifern können.

Als ich 1892 zum ersten Male die Aufmerksamkeit auf diese

Vorgänge lenkte¹⁾, sah es mit der Zukunft der »Gedichte neuen Stils«, Shintaishi, gerade etwas bedenklich aus; aber der Glaube an den schließlichen Erfolg derselben, sobald wirkliche Talente auftreten würden, hat nicht getäuscht, und heute steht das Shintaishi als eine dem Uta und Hokku — es gibt auch ein Shintai-Hokku — ebenbürtige Macht da, welcher der Sieg nicht mehr zu entreißen ist. Es hat sich auch bewahrheitet, daß das Heil mehr aus der Vertiefung in den Geist der reichen, mannigfaltigen und großartigen westlichen Dichtung als von der japanischen volkstümlichen Litteratur zu erwarten sind. Denn obgleich diese manch frisch empfundene und keck ausgedrückte Gesänge, besonders naive neckische Liebeslieder, aufzuweisen hat, mit Benutzung der Umgangssprache um einen wichtigen Schritt voraufgeeilt ist und gewiß von den Shintaishi-Dichtern viel mehr, als bisher geschehen, beobachtet werden sollte, so steht sie doch im ganzen an eigentlich poetischem Gehalte tief unter den besseren Leistungen der japanischen Kunstpoesie. Es wäre unter diesen Umständen vergeblich gewesen, aus dem Einfluß der dichterisch ziemlich unbedeutenden japanischen Volkspoesie²⁾ mit ihrem äußerst eng beschränkten geistigen Horizont ähnliche glänzende Resultate zu erhoffen, wie seinerzeit in Deutschland aus der Versenkung in das deutsche Volkslied sich ergeben haben.

Schon 1880 wiesen die inzwischen verstorbenen Professoren Toyama Masakazu (1848—1900) und Yatabe Ryōkichi (1851—1899) darauf hin, daß mit der alten Poesie gebrochen werden müsse und die japanischen Dichter die westlichen Litteraturen als Vorbilder studieren sollten. Für den Übergang erachteten sie nach Inhalt und Form möglichst getreue Übersetzungen europäischer (in ihrem Fall englischer) Gedichte für notwendig und veröffentlichten in der Zeitschrift »Tōyō Gakugei

¹⁾ Zur japanischen Litteratur der Gegenwart. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft Ostasiens, Heft 47, Tōkyō 1892. Die Abhandlung enthält zahlreiche transkribierte Textproben mit wörtlicher Prosaübersetzung.

²⁾ Übersetzungen volkstümlicher Lieder findet der Leser in Lafcadio Hearn, *A Japanese Miscellany*, S. 143—230 (Kinderlieder); in Aufsätzen von R. Lange, *Mitt. des Seminars für Or. Sprachen III* (Kinderlieder), R. Kunze, *ibidem V* (meist Geisha-Lieder), H. Weipert, *Mitt. der Deutschen Ges. Ostasiens VIII* (Lieder beim Bon-Fest).

Zasshi« Proben und Muster. Im Juli 1882 gaben Toyama, Yatabe und Inoue Tetsujirō (geb. 1855) die Flugschrift *Shintaishi-shō*, »Auswahl von Shintaishi«, mit 14 Übersetzungen, 5 Originalgedichten und mehreren Einleitungen, worin sie ihre Ansichten und Absichten klarlegten, heraus. Die Hauptpunkte waren: längere Gedichte, um Spielraum für die Gedanken zu gewinnen; Gliederung derselben in Strophen und Verse; moderne Sprache, zunächst die Schriftsprache, mit Einschluß der chinesischen Lehnwörter; vielleicht Einführung des Endreims. Sie benutzten meist zwölfsilbige Verse, die durch eine Zäsur in zwei Hemistiche von sieben und fünf Silben zerfielen, also den alten Vers der Langgedichte, der sich jedoch wegen seiner Eintönigkeit für längere Gedichte ebensowenig eignet wie etwa der steife deutsche Alexandriner. Von der Verwendung des Reims wurde gleich nach den ersten Versuchen mit Recht wieder abgesehen. Ein Vergleich dieser *Shintaishi* mit dem mehr als siebenhundert Jahre früher eingeführten *Ima-yō Uta*, »Lieder in moderner Weise« (s. S. 250 ff.) — man halte beispielsweise Yatabes Jahreszeitenlied mit dem des 1220 gestorbenen Bonzen Jichin zusammen — zeigt, daß wir es im *Shintaishi* nicht mit einer absolut neuen Erscheinung zu tun haben, und dieser Umstand hat wohl dazu beigetragen, dem »neuen Gedicht« schnellere Aufnahme zu verschaffen. Der Erfolg des *Shintaishi-shō* war ein außerordentlicher. Wenn auch die darin enthaltenen Gedichte in ihrem japanischen Kleide ästhetisch nicht befriedigten und von vielen Seiten hart beurteilt wurden, so war doch die Veröffentlichung des kleinen Buches eine Tat, die einen Markstein in der japanischen Litteraturgeschichte bildet. Als der beste Dichter der ersten *Shintaishi*-Periode, die bis zum chinesischen Krieg reicht, ist Yamada Bimyōsai anzusehen. Er bediente sich in seinen Gedichten ebenso wie in seinen Novellen des *Gembun-itchi*. Anfang der neunziger Jahre flaute das Interesse am *Shintaishi* unter Einwirkung der reaktionären Strömungen und aus Mangel an gediegenen Produkten sehr ab. Selbst Toyamas 1891 geschriebene und mit großem Beifall aufgenommene lyrisch-epische Dichtung *Wasure-gatami*, »Totenkranz«¹⁾, auf das

¹⁾ S. »Dichtergrüße aus dem Osten«. Original und Interlinearversion »Mitteilungen«, Tokyo 1892.

schreckliche Ansei-Erdbeben (1855) vermochte daran nicht viel zu ändern. Den Umschwung brachte der Krieg und das Auftreten neuer Dichter. Im November 1895 gab Toyama mit Ueda Mannen, Nakamura Akika¹⁾ und Ban Masaomi eine zweite Anthologie, »Shintai-Shikashū«, heraus. Es befinden sich darin unter anderem einige halbprosaische Gedichte Toyamas, z. B. »Hauptmann Kani«, »Der Trompeter«, »Den Tag vergesset nie!«, die der Verfasser selber öffentlich vortrug, und mit denen er die bislang in Japan fehlende ausdrucksvolle Deklamation einzuführen gedachte. Sie machten aber zu wenig den Eindruck von wirklicher Poesie und fanden keine Nachahmung. Etwa um diese Zeit begannen sich die Neuerer in eine fortschrittliche und eine konservative Partei zu spalten. Erstere verlangten andere und mannigfaltige Rhythmen, ungebundenes Waltenlassen der Phantasie, Frische, Kraft, ja Derbheit des Tons; letztere blieben beim Sieben-Fünf-Versmaß und strebten nach schlichtem, anmutsvollem Ausdruck mit archaisierendem Anstrich. Gegen das Unreife, Ausschweifende jener Richtung entschied das Publikum zunächst für die Gemäßigten, welche wohl auch aus der volkstümlichen Dichtung sich einiges angeeignet hatten. Ihre Vertreter waren die Graduierten der Universität Ômachi Keigetsu, Takejima Hagoromo und Shioi Ukō²⁾ (die sog. Teikoku-Bungaku-Schule), die 1896 gemeinsam die Anthologie Hana Momiji, »Blüten und Herbstblätter«, herausgaben, und hauptsächlich Shimazaki Tōson mit vier Sammlungen seiner eigenen Gedichte: Wakana-shū 1897, Natsukusa, Hitohabune 1898, Rakubai-shū. Es geht ein träumerischer, weiblich-weicher Zug durch diese von zarter Liebessehnsucht erfüllte und für liebliche Naturszenerie schwärmende Gefühlslyrik. Man wünschte allgemach eine Abwechslung und empfing deshalb den kräftigeren, mit Mut und Zuversicht ins Leben schauenden Doi Bansui (Banyū to Shijin, Kyotekiyojin, Tenchi-Ujō) mit lebhaftem Beifall. Er pflegte die Gedankenlyrik und dichtete auch Lyrisch-Episches, Balladen-ähnliches. Seine Abreise nach Europa 1901 eliminierte ihn aus dem Kreis der Shintaishi-Dichter, und auch Tōson wandte sich gleichzeitig von der Lyrik ab und der Romanschriftstellerei zu. Gegen Mitte 1900

¹⁾ Publiizierte für sich allein ein Shintaishi Jizai.

²⁾ Übersetzer von Walter Scotts »Lady of the Lake« (Kojō no Bijin).

gründete Yosano Tekkan die illustrierte Zeitschrift *Myōjō*, »Heller Stern«, das bei weitem beste schönliterarische Journal der Neuzeit. Er, seine begabte Frau Akiko und seine Anhänger, unter denen Kambara Yūmei und Susukida Kyūkin die bedeutendsten Poeten sind, brachten die obenerwähnte fortschrittliche Richtung zur Blüte und Herrschaft. Ihre Liebeslyrik ist stark erotisch gefärbt, und da sie gern von Sternen, Veilchen, Lilien usw. als Symbolen der Liebe reden, so hat man ihnen den Beinamen die »Stern-Veilchen-Dichter« (Seikin-shijin) gegeben. Tekkan ist aber weniger um seiner Shintaishi willen, in denen ihn die beiden entschieden übertreffen, als um seiner modernen Tanka willen bemerkenswert. Neben das vom O-Uta-dokoro (Liederamt am kaiserlichen Hofe, dessen Oberhaupt zurzeit Takasaki Masakaze ist) und anderen Japanologen (Sasaki Hirotsuna, Koide Tsubara, Kurokawa Mayori) im strengen alten Stil weitergepflegte Uta¹⁾ hat er nämlich ein freies Tanka gesetzt, das chinesische Lehnwörter nicht verschmäht und sich auch nicht mehr so ängstlich an die 31 Silben hält, sondern diese Zahl unbekümmert um einige Silben überschreitet. Yūmei und Kyūkin dagegen gingen im Shintaishi dem monotonen Sieben-Fünf-Rhythmus zu Leibe, bildeten sehr wohlklingende Verse von Sieben-Vier und Sechs-Fünf und führten außerdem in Nachahmung des europäischen Sonetts eine vierzehnzeilige Strophe, zerfallend in zwei Stollen zu acht und sechs Versen, ein. Betreffs des Inhalts und des Geistes ihrer Dichtungen ist zu erwähnen,

¹⁾ Das Uta-Dichten wird noch heute bei Hofe als eleganter Sport betrieben. Der Kaiser selber fertigt täglich ein Dutzend oder mehr dieser poetischen Miniaturgemälde. Alljährlich im November wird vom Hofe ein Liederthema für jedermann öffentlich ausgeschrieben — das letzte lautete Shinnen no Kawa, »Fluß im neuen Jahr« —, und aus den bis zum 10. Januar eingelieferten Tanka werden die sieben besten, worunter immer zwei von Höflingen sein müssen, ausgewählt und bei dem im Januar oder Februar abgehaltenen feierlichen O-Uta-kwai (Uta-Versammlung) vorgetragen. Am O-Uta-kwai nehmen die beiden Majestäten, das kronprinzliche Paar, die höheren Mitglieder des Liederamtes und eine kleine Zahl besonders Eingeladener teil. Der Verlauf der Zeremonie ist, daß zuerst die sieben ausgewählten Gedichte von einem Sänger in hymnenhaftem Gesange vorgetragen werden, hierauf der Reihe nach die Uta der Kronprinzessin, des Kronprinzen, der Kaiserin (zweimal gesungen) und zuletzt des Kaisers (dreimal gesungen). Die Gedichte werden in der Presse veröffentlicht.

dafs sie neuerdings die japanische Mythologie und Sage in ihr Stoffgebiet einbezogen haben, also im modernen Gedicht das tun, was Tsubouchi im Drama unternimmt. Ferner macht sich bei ihnen der Symbolismus, über den im vergangenen Jahre 1905 von Kennern der englischen, französischen und deutschen Litteratur heftig gestritten worden ist, in mystisch-symbolisch angehauchten Liedern fühlbar. Yūmeis Gedichtsammlung Shunchōshū, »Frühlingsvögel«, 1905, ist das ausgeprägteste Erzeugnis dieser jüngsten Phase in der Entwicklung der Shintaishi.

Zu geringe Beachtung hat bisher das eigentliche Epos gefunden, das vielleicht dem ostasiatischen Geschmack nicht besonders zusagt, obgleich Schöpfungen wie das mittelalterliche Heike Monogatari doch klare Ansätze dazu verraten. Nur Inoue Tetsujirō, der Mitbegründer der Shintaishi-Bewegung und ein feinsinniger, eleganter chinesischer Dichter, hat es unternommen, die Lücke auszufüllen. 1882/83 schrieb er in gereimten chinesischen Versen ein romantisches Epos Shira-giku, »Weißaster«, in drei Gesängen¹⁾, welches der Japanologe Ochiai Naobumi in klassisch japanische Verse übertrug, und 1896 veröffentlichte er in der Zeitschrift »Teikoku-Bungaku«, Heft II, den Anfangsteil eines auf großen Umfang berechneten japanischen Epos »Das Lied vom Berge Hinuma«, dessen Stoff einem alten Fudoki entstammt. Die Aufnahme des letzteren Werkes ermunterte den Verfasser nicht zur Fortsetzung. Es ist ein Torso geblieben, und weder Inoue noch andere haben sich seitdem auf epischem Gebiete versucht.

Heute schon ein abschließendes Urteil über den Wert der Meiji-Litteratur zu fällen, während alles erst auf halbem Wege der Entwicklung begriffen ist, wäre ein verfrühtes Unternehmen. So viel aber ist klar, und ich hoffe diesen Eindruck auch bei meinen Lesern hinterlassen zu haben, dafs der japanische Volksgeist rüstig daran arbeitet, sich von dem zu befreien, was konventionell, veraltet, unfruchtbar ist, und dafs es einem solchen Bestreben in der Zukunft an schönen Erfolgen nicht fehlen kann.

¹⁾ Veröffentlicht 1884. Meine freie Übertragung im Blankvers mit farbigen Illustrationen von Mishima Yunosuke (Shōsō) 1895. Amelangs Verlag.

Register.

Ein * hinter einer Seitenzahl deutet auf eine daselbst angeführte Übersetzung.

Abutsu-ni s. Izayoi-Nikki.
Achiki no fumihito 7.
Adauchi Gijō no Hanabusas s. Rache-
 geschichten (unter Erzählungen).
Ainu, Ureinwohner von Japan 1.
Akahito s. Yamabe no Akahito.
Aka-hon s. Bilderbücher.
Anthologien s. Gedichtsammlgn.
Ao-hon s. Bilderbücher.
Ariwara no Narihira s. Rokkasen.
Ayatsuri s. Puppenspiele.
Ayatsuri-Jōruri s. Puppenspiel-
 Jōruri.
Azuma-Kagami s. Chroniken.
Beamte 8, 133, 198, 221 (Michi-
 naga); 141, 191, 239 (Tsurayuki);
 231 (Taira no Kiyomori); 241
 (Minamoto no Takakuni).
Bessho-e (Teil des Jigoku-zōshi) s.
 Bilderrollenstücke.
Bilderbücher 507 f.
Bilderrollenstücke 351, 354 f. *, 363.
Bon-Tänze s. Tänze.
Briefe des Bonzen Gen-e 254 f.;
 — des Dichters Teika 260.
Briefsteller, Briefstil 259.
Buddha, Lobhymnen auf — in
 China und Japan 252.
Buddhismus, Einfluss auf die Japan.
 Litt. 1, 12, 47 ff., 51 (Mönche);
 59 f., 89, 91 (B. im Manyo-shū);
 99, 109, 117, 118, 139, 200 f.;
 256, 322 ff., 342 f., 351 f., 379,
 484 (Einfluss auf die japan. Re-
 ligion); 226 (Verspottung); auf
 die Volkspoesie 251, 252; Ver-
 fall 419, 549.
Bunya no Yasuhide s. Rokkasen.
**Bürger, Charakter in der Toku-
 gawa-Zeit** 421.

Charakterschilderungen: Seken
 Tedai Katagi; Ukiyo Oyaji Ka-
 tagi 497; Seken Musume Katagi
 497; Seken Musuko Katagi 496 f.
China: Einfluss auf die Verwaltung
 und Gesetzgebung in Japan 50,
 55, 126; Einfluss der Tang-Dy-
 nastie auf Japan 8, 50, 55, 90,
 92, 126, 223; Kultureinfluss auf
 Japan 2, 8; Philosophie 421 ff.,
 545 f., 47 ff., 55, 126, 356 f., 418.
Chinesisch. Einfluss der chines.
 auf die japan. Litteratur 13, 52 f.,
 89 f., 125 ff., 129, 226, 256; Ver-
 fall d. chin. Litt. in Japan 131 f.,
 431; Einfluss in der Prosa 156,
 223; in der Volkspoesie 250 f.;
 im Drama 374; Roman 545 ff.;
 Studium des Chines. in Japan
 7, 50; chines. Lehnwörter im
 modernen Japanisch 209, 259,
 420, 441; Mischung des Chines.
 mit dem Japan. 257 f. (Wakan-
 konkō-bun) 345 f., 383.
Chōnin s. Bürger.
Chroniken u. Erzählgn. Azuma-
 kagami 346; Gukwanshō 340 f.;
 Hosshin-shū 328; Ima-Kagami
 232, 240 f.; Iya Yotsugi 339;
 Jikkinshō 244; Jinno Shōtōki
 341 f.; Probe daraus 344 f.; Ko-
 Kagami 241; Kokon Chomonshū
 244; Masu Kagami 241, 338 ff.,
 340 *; vgl. 373; Mizu-Kagami
 232, 240; Ōkagami 232, 238 f.;
 romantische Kriegshistorien d.
 Kamakura-Zeit 291 ff.: Gempei
 Seisui-ki 303 ff. *; Heiji* Mono-
 gatarī 295 ff. *; Heike Monoga-
 tarī 298 ff. *; Hōgen Monogatari

- 294 ff.*; romantische Kriegshistorien d. Muromachi-Periode 308 ff.; A-ro Ikusa Monogatari 317; Gyochō-Heike 317; Mōkō Shūrai E-maki-mono 315; Soga Monogatari 315 f.*; Taiheiki 308 ff.*; Yasuhira Seibatsu Monogatari 315; Yoshitsune-ki 315; Shi-Kagami 241, 339; Tsutsumi Chūnagon 176*; Ursprung 231 f.; Charakteristik 232; Zasshi 156, 223 f.
- Chu His Philosophie s. Konfuzianismus.
- Daini no Sammi 219 (vgl. Sageromo-monogatari).
- Danrin-Manier s. unter Gedichtformen.
- Dengaku no Nō s. Pantomime.
- Denki mono s. Erzählungen.
- Deutschland, Einfluß auf die jap. Litter. 617.
- Devanagari s. Schrift, indische.
- Dichter s. unter lyrische, dramatische, Romandichter.
- Dichterfamilien. Teika 265; Stammtafel der — 270.
- Dichterschulen 154, 265, 438, 624, 625.
- Drama, ältestes lyrisches. Ursprung in der Pantomime (s. d.) S. 370 ff.; Weiterbildung im (Garugaku no) Nō-Drama unter chines. Einfluß 374 ff.; Charakter des Nō oder Yōkyoku 376; handelnde Personen 376 f.; Aufbau der Handlung gezeigt an den Geisterstücken 377 f.; Buddhist. Geist u. Ursprung der Yōkyoku 379; Beispiele priesterlicher Nō-Dramen 379; Entstehungszeit 379 f.; Stoffe 380. — Gattungen: Shinji no Nō 380; Shugen no Nō 380; historisch-romantische Stücke 381; Stücke mit Geister- und Dämonerscheinungen 381 f.; Stücke aus d. alltäglichen Leben 382. — Sprache 383; Bühne 383 f.; Chor (Ji) verglichen mit dem des griechischen Dramas 384 ff.; Schauspieterschulen 386 f.; Aufführungsfolge 388 f.; Beschluß mit einem Scherzspiel (Kyōgen) 389; älteste Beschreibung einer Nō-Aufführung 389 f. — Proben der Yōkyoku: aus dem Takasago 391 ff.; aus dem Funa-Benkei 395 ff. — Inhaltsangaben: des Yōkyoku Ataka 401 ff.; des Yōkyoku Mochizuki 404 f.; des Yōkyoku Hanjo 405 f.; Drama f. bestimmte Schauspieler 610, 619; Intermezzos, komische 576; Jōruri s. Drama, monodisches; Jünglingsschauspiel s. Wakashu-Kabuki; Kabuki 572, 573 ff.; Entwicklungsphasen: religiöse 573 f.; weltliche 574; Dirnen-Theater (Keisei-Kabuki) 574; Märchendramen 621; Monomane Kyōgen s. Intermezzos, komische; Musikdrama 621; Tanzgesänge 577*; Tanzpantomime, religiöse 573, 576; Wakashu-Kabuki 574, 576 ff.; Handlung u. Stoffe 577; Wakashu-Kabuki, Stücke: Ataka-Shimabara 577; Yashima-Shimabara 577; Yokobue 577; Kifune 577; Drama, historisches: Ashiya Dōman Ōuchi Kagami 601; Hōjō Jirai-ki 494, 603; Honchō Nijūshi-kō 604; Kana-dehon Chūshingura 601; Kiri Hito-ha 620; Kojō no Rakugetsu 620; Kokusenya Gonichigassen 596; Kokusenya-gassen 595 f.*; Maki-no-kata 620; Ninin Urashima 620; Sekitori Senryō Nobori 604; Shaka Nyorai Tanjo-e 592; Sugawara Denju Tenarai Kagami 601; Taiheiki Chūshin Gōshaku 604; Ten no Ami-jima 596 ff.; Tera-

koya 423, Anm. 3; Yoshitsune Sembon-zakura 601; Drama, lyrisches: Tsuchi-gumo 363; Drama, monodisches 571 f., 582 ff., 590; Horikawa Yo-uchi 582; Wadasakamori 582; Drama, romantisches: Hatsugoi Soga s. Soga-Stücke; Hinin no Adauchi 579; Hoshi-ai Jūnidan 580; Imagawa Shinobi-guruma * 579; Kachidoki Homare no Soga s. Soga-Stücke; Kagami-yama Mukashi Nishiki-e 605; Kaidō-kudari 579; O-Natsu und Seijūrō 594; Rōnin-sakazuki 578; Shinrei Yaguchi no Watashi 605; Shusse Kagekiyo 591; Soga-Stücke 580; Tsuwamono Soga s. Soga-Stücke; Ujigama-mōde 578; Yotsugi Soga 591; Yugiri Awa no Naruto 594; Yūjo-ron 580; Drama, soziales: Go-Taiheiki Shira-ishibanashi 605; Imose yama Onna Teikin 604; Keisei Asama-ga-take 581; Keisei Futokoro-go 602; Keisei Tamatebako 581; Keisei Yedo-zakura 581; Naga-machi Onna Harakiri 592; Ofusa Tokubei Shinjū Kasane-Izutsu 593; Onna Koroshi Abura-jigoku 598; Shinjū Futatsu Hara-obi 603; Sonezaki Shinjū 592, 593; Tamba Yosaku 594; Umegawa u. Chūbei 594 f.; Yae-gasumi Naniwa no Hamagiri 603; Yaoya Oshichi Uta-zaimon 603; Yoi Kōshin 603; Yūgiri Nagori no Shōgwatsu 581; Yuki-onna Gōmai Hagoita 593; s. auch Puppenspiele.

Dramatiker. Arbeitsweise der — 601 f.; Chikamatsu 429 f.; Chikamatsu Hanji 604; do. Kwanshi 605; do. Monzaemon, Leben 587 ff.; Perioden und Werke 591 ff.; Gesamtcharakter 599 f.; do. Tokuzō 609; Fukuchi Ōchi

619; Furukawa Mokuami 610; Horikoshi Saiyō 609; Kanai Sanshō 610; Ki no Jōtarō 605; Ki no Kaion 602 f.; Miyoshi Shōraku 601; Mori 620; Namiki Gohei 609; Namiki Senryū 601, 603; Namiki Shōzō 609; Nishizawa Ippō 609; Oka Seibō 585; Sakurada Jisuke 610; Seisuke 609; Sugata Yōdai 605; Takeda Izumo 601 f.; Takeda Koizumo 601; Tsubouchi 620, 626; Tsunchi Jihei 609; Tsuruya Namboku 610; Utei Emba 605.

Eigwa Monogatari s. Erzählgn.

Einsiedlerlitteratur s. Skizzenbücher (unter Hōjō-ki).

E-Kotoba s. Bilderrollenstücke.

E-maki-mono s. Bilderrollenstücke.

Engi-shiki s. Zeremonialgesetzsammlungen.

England, Einfluß auf die jap. Litter. 613.

Epigramm 439 ff.*; witziges 476 ff.*; satirisches 482 f.*.

Epigrammendichter: Arakida Moritake 443*; Matsuo Bashō 430, 439*, 446 ff.*; vgl. 464, 465*; Bunshi 460*; Buson 460*; Enimoto Kikaku 455 ff.*; vgl. 464; Ihara Saikwaku 446; Inen 459 f.*; Kaga no Chiyo 461; Kakami Shikō 457*; vgl. 464; Kakei 459*; Karai Senryū 476; Kawai Sōra 458*; Matsunaga Teitoku 443*; Morikawa Kyōroku 456*; vgl. 464; Mukai Kyōrai 456 f.*; Naitō Jōsō 457*; Nishiyama Sōin 444 f.*; Otsujin 459*; Hattori Ransetsu 439*, 454*; Sampū 459*; Shida Yaha 458*; Tachibana Hokushi 458*; Yamasaki Sōkan 442*; Yasuhara Teishitsu 443 f.*; Yokoi Yayū 460*, 465 f.*.

Epigrammensammlungen. Haikai
Furu-bunko 525.

Epiker. Inoue Tetsujirō 626.

Epos. Das Lied vom Berge Hi-
numa 626; Shira-giku 626; Epos,
lyrisches: Wasure-gatami 623.

Erzähler. Andō Jishō 494 ff.;
Asai Ryōi 484; Baba Bunkō
505; Bakin 524 ff.; Banshōtei
499; Ejima Kiseki 494 f.; Hōrai
Sanjin 498; Ihara Saikwaku 486;
Kanagaki Robun 513; Kanda
Hakuryūshi 505; Kishō 498;
Kondō Kiyoharu 508; Kwansuidō
Jōa 508; Kyōden 509; Mantei
Ōga 512; Meiseido Kisanji 509;
Mizugaki Egas 512; Nishiki
Bunryū 494; Nishizawa Ippu
494; Nyoraishi 484; Ose Hoan
484; Ōta Ichigyū 484; Rittei
Senkwa 513; Asai Ryōi 485 f.;
Ryūkatei Tanekazu 512 f.; Ryū-
tei Tanehiko 510 f.; Santō Kyō-
den 499; Shiba Zenkō 509;
Shoku - sanjin 498 f.; Suzuki
Shōsan 484 f.; Tada Nanrei
(Shūsai) 497; Takebe Ayatari
516 f.; Takitei Rijō 569; Tame-
naga Shunsui 501 f.; Tōrai San-
wa 499, 509; Tōri Sanjin 501;
Ueda Akinari 514 ff.; Umehori
Kokuga 499; vgl. auch Roman-
dichter.

Erzählungen. Buyū-futatsu-domoe
497; Eigwa monogatari 232 ff.,
235 ff.; Fūryū Gumpai Uchiwa
497; Kamakura - shogei - sode-
nikki 498; Keiseikai Tora no Maki
498; Musōbyōe 524; Rache-
geschichten 509 f.; Saikai
Suzuri 497; Seken Haha-oya
Katagi 498; Yamato-zōshi 531;
Erzählungen, dialogische:
Shōhonjitate 510 f.; Erzählgn.,
didaktische: Hyakuhatchōki
484; Ingwa Monogatari 485;
Isoppu Monogatari 486; Kashōki

484; Kōkō monogatari 485;
Musashi-abumi 485; Ninin bi-
kuni 485; Otogi-bōko 485; Otogi
Hyaku - Monogatari 486; Shin
Otogi-bōko 486; Shūi Otogi-
bōko 486; Sorori-Kyōkabanashi
485; Tōkaidō - Meishoki 485;
Ukiyo - monogatari 485; Yedo-
Meishoki 485; Erzählungen, his-
torische: Ehon Taikō-ki 506;
Genji monogatari 210 ff.*; vgl.
248, Anm. 4; 354, 433, 474,
487, 511; Hamamatsu Chūnagon
Monogatari 220; Heike Mono-
gatari 252; vgl. 481, 483; Hōjō
Kudaiki 484; Ise - monogatari
165 ff.*; Iwa-shimizu Monogatari
353; Kara-Monogatari 173; Kaze
ni tsurenaki Monogatari 353;
Koke-goromo 353; Konjaku Mo-
nogatari 241 ff., 292; angebliche
Entstehung 242; Wert für die
Volkskunde 243; Matura - no-
miya Monogatari 352; Naruto
Chūjō Monogatari 351; Nezame-
monogatari 219 f.; Nobunaga-ki
484; Ochikubo Monogatari 177 ff.,
360; Sagoromo-monogatari 219;
Shiki - Monogatari 328; Soga-
Monogatari 315; vgl. 364; Su-
miyoshi-Monogatari 182*; Taikō-
ki 484; vgl. 504, 505; Taketori-
Monogatari 161 ff.*; Uji Shūi
Monogatari 242, 244; Utsubo
Monogatari 184 f.*; 352; Yamaji
no Tsuyu 354; Yamato-Mono-
gatari 172 f.; Erzählgn., humo-
ristische: Hasshōjin 570 f.*;
Erzählungen, humor.-satir.:
Haya-gawari Mune no Karakuri
569; Kokon Hyaku Baka 568;
Fūryū Shidoken - den 552 f.;
Shijūhachi Kuse 568; Zen-aku
Hyōri, Hito-gokoro Nozoki Ka-
rakuri 568 f.; Nama-yoi Katagi
569; Erzählgn., illustrierte:
Bumbu Nidō Mangoku - dōshi

509; Ehon-Hōrai-Waraba-Asobi 508; Hachi-Katsugi Sōshi 508; Himpuku Tombo - gaeri 555; Hito-gokoro Ryōmen Zuri 555; Kantan Shokoku Monogatari 512; Kindermärchen 508; Kwai-dan Fude - hajime 555; Kyan Taiheiki 563; Nise - Murasaki Inaka-Genji 511; Tenka Ichimen Kagami Ume-bachi 509; Ukiyogata Rokumai Byōbu 512; Yoshitsune-Sagen 508; Erzählgn., realistische: Danshoku Okagami 493; Gozonji no Shōbaimono 499; Keisei Iro zamisen 495; Keisei Kintanki 496; Kōshoku Gonin-onna 492 f.; Kōshoku Ichidai - Onna 490 f.*; Kōshoku Ichidai Otoko 486 ff.*; Kōshoku Nidai-Otoko 490; Kōshoku Sandai-Otoko 490; Kumagai Onna Amigasa 494; (mit Bildern), Seken Mekake Katagi 514; Tatsumi Fugen 501, 563; Yūshi Hōgen 498; Erzählungen, romantische: Asama - gatake Omokage Zōshi 510; Geppyō Kien 530; (m. Bildern), Hanabusa - Zōshi 514; Moji - tesuri Mukashi - ningyō 510; Ugetsu Monogatari 514 ff.*; Erzählgn., romantische 616; Erzählgn., satirische: Kuse Monogatari 514; Nenashi-gusa 552.
Erzählungssammlungen: Natsukodachi 615; Ōoka Meiyo Seidan 505; Otogi zōshi 357; Shimpfen Otogi-zōshi 357; vgl. auch Volksbücher.
Etsu-moku-shō s. poet. Regelbücher (unter Poesie).
Europa. Einfluß von — auf die japan. Kultur 612 ff.
Familien mit erblichem Beruf 265;
Familien, vornehme: Ashikaga s. Muromachi; Buke (Krieger-

familien) 133, 231; Fujiwara 105, 125, 166, 255; Haupt (Yoshifusa) 166; Verfall 230 f.; in der Litteratur 234; Hōjō 256, 261; Kamakura 214, 255; Minamoto (Yoritomo) 133, 231, 235, 255; Muromachi 133, 255 ff.; Nijō 149; Ōtomo 103; Rokujō 149; Taira 133, 155, 230, 235; Tokugawa 133, 214.

Frauen, japan. Soziale Stellung der F. 198; als chines. Essayistinnen 130; Anteil an der klass. Prosalitteratur 155, 191 f., 197 ff.; Blüte d. Frauenlitteratur 206 ff.; Verfall 231; Frauennamen 206 f.; Frauenschrift 155.

Fude-hajime s. Yomo no Tomekazu (unter Romane, kom.).

Fudoki 72.

Fujiwara no Akisuke s. unter lyrische Dichter; Fujiwara no Fuyutsugu s. Bunkwashūrei-shū; Fujiwara no Hirotsugu s. lyrische Dichter; Fujiwara no Kanesuke 177; Fujiwara no Kintō s. lyrische Dichter; Fujiwara no Kiyosuke 147; Fujiwara no Michinaga 221, 230; Fujiwara no Michitoshi s. lyrische Dichter; Fujiwara no Mototoshi s. lyrische Dichter; Fujiwara no Sada-ie s. lyrische Dichter; Fujiwara no Sanesada s. lyrische Dichter; Fujiwara no Tadachika 240; Fujiwara no Toshinari s. lyrische Dichter; Fujiwara no Tsunetsugu s. lyrische Dichter.

Fujiwara-Yoshitsune 261.

Fuki 114 f.

Fukuro-zōshi s. „Regelbücher“.

Fukuzawa Yūkichi 613.

Fumibe 8, 9.

Fumi-no-obito 8.

Funa-Benkei s. Drama, ältestes lyr. (unter Proben).

Fushi s. Singspielweise.

Fūyō-waka-shū [350](#).

Fūzoku-bunsen s. Haibun.

Gagen-shūran s. Wörterbücher.

Gedicht an Kumano Gongen [251](#),

Anm. [1](#); Gedicht auf das Greisenalter [22](#); Gedicht auf den Fuji-Berg [112](#); Gedicht auf den Kuckuck [113](#); Gedicht auf den Hōrai-zan (Berg des Elysiums) [253](#); Gedicht auf einen Frondienst Leistenden [115](#) f.; Gedicht aus dem Heike Monogatari [252](#); Gedicht (Imayō) des Priesters Jichin [254](#); Gedicht auf Junges Gemüse [253](#); Gedicht auf Kaiser Shōmu [112](#); Gedicht aus dem Kokinshū (Liebeslied) [26](#) f.

Gedichte aus dem Manyō-shū, von bestimmten Dichtern [94](#) ff.; Elegien [110](#) f.; Naturgedichte [111](#) ff.; höfische Ged. [114](#) f.; buddhistische Gedichte [117](#) f.; Liebesgedichte [118](#) f.; humoristische Ged. [123](#) f.; Ged. neuen Stils [622](#), [623](#); Gedichte vgl. auch unt. »Epigramm«, »Scherz- und Spottgedichte«.

Gedichtformen. Allgemeines [15](#) ff.; moderne [623](#), [625](#); Bussoken-Sekitai [18](#), [75](#); Danri-Manier [444](#), [446](#); Gembun-itchi [623](#); Haikai (Haiku); vgl. Hokku [440](#) f.; Hanka [103](#); Hokku (vgl. Haikai und Haiku) [440](#) f.; Imayō-Uta (Lieder in moderner Weise) [250](#) ff.*; Kaeshi-uta [76](#); Kata-uta [15](#) f.; vgl. [517](#); Langgedichte [146](#) f.; Mijika-uta [16](#); Naga-uta [17](#), [75](#) f.; Renga [286](#) f., [290](#)*; vgl. [440](#); Sedōka, [17](#), [75](#) f., [117](#), [123](#); Tanka [16](#), [18](#) f., [75](#) f., [138](#) ff., [167](#) ff., [263](#), [267](#)*, [439](#), [625](#); Poesie, Uta [625](#) Anm.; Wechselgesänge (Liederhecke) [34](#) f., [123](#).

Gedichtsammlungen. Dairi-meisho-hyakushū [274](#); Fuboku-Waka-shū [274](#); Fūga-shū [273](#); Gengen-shū [147](#); Gosen-shū [148](#), [220](#); Go-Shū-i-shū [149](#); Go-yō-shū [80](#); Gyoku-yō-shū [272](#); Hana Momiji [624](#); Hyakunin-issshū [270](#), [274](#); Je no Sandaishū s. Zoku-Gosen-shū [271](#); Inu-Tsukuba-shū [289](#); Jū-san-dai-shū [272](#); Kameyama-den [274](#); Kamo-ō-Kashū [437](#), Anm. [1](#); Keien-Isshi [438](#); Kingyoku-shū [147](#); Kin-kwai-shū (von Minamoto no Sanetomo) [283](#); Kinyō-shū [149](#); Kokinshū [26](#), [81](#), [97](#), [137](#) ff.; Unterschied vom Manyō-shū [140](#); Proben daraus [141](#) ff.; Vorrede dazu [156](#), [158](#); vgl. [433](#); Kwai fūsō [52](#), [75](#), [106](#); Man-yō-shū, Allgemeines [73](#), [75](#) ff.; Proben daraus [26](#), [29](#), [88](#) ff.; Bedeutung des Wortes [80](#); Urheber [81](#); Gruppen [83](#); Inhalt [83](#) ff.; Schrift [85](#); Kommentare und Ausgaben [86](#); Charakteristik [86](#) ff.; vgl. [433](#); Minishū (von Fujiwara no Jitake) [282](#); Ogura Hyakunin-issshū [279](#); Rikwa-shū (von Munenaga) [285](#); Senzai-shū [146](#); Shikwa-shū [149](#); Shin-Chokusenshū [270](#) f.; Shin-Gosenshū [271](#) f.; Shin-Go-Shūishū [274](#); Shin-Kokinshū [149](#), [263](#), [266](#) ff.; Stil [267](#) f.; Verhältnis zum Kokinshū [268](#) f.; Shin-Senzaishū [273](#); Shinsen-waka-shū [147](#); Shin-Shūishū [274](#); Shintai-Shikashū [624](#); Shintaishi-shō [623](#); Shin Tsukuba-shū [289](#); Shin-yō-shū [274](#); Shin-Zoku-Kokinshū [274](#); Shirakawa-den [274](#); Shoku-Manyōshū [137](#); vgl. Kokinshū; Shūigusō (von Teika) [279](#); Shū-i-shū [148](#); Sōan-shū (von Ton-a) [285](#); Suzuno-ya Shū [437](#), Anm. [2](#); Tobi-ume Senku [289](#); Tsukuba-shū

(von Nijō Yoshimoto) [288](#); Tsuno-Kami Shū s. Shin-Go-senshū; U-bune-shū [271](#); Wen-hstlan (chines.) [75](#), [80](#), [90](#), [126](#); Yamaga-shū [277](#) (von Saigyō-hōshi); Zoku-Gosenshū [271](#); Zoku-Go-Shūishū [273](#); Zoku-Kokinshū [271](#); Zoku-Senzaishū [272](#); Zoku-Shikwa-shū [147](#); Zoku-Shūishū [271](#).

Gelehrte (s. auch Gelehrtentendichter); Abe no Nakamaro [52](#); Awada no Mabito [52](#); Etchi no Hiroe [52](#); Fujiwara no Michitoshi [149](#); Fujiwara no Tamenori [233](#); Haruniwa [435](#); Hirata Atsutane [436](#) f.; Kada no Azuma-maro [432](#); Kadono [52](#); Kamo Mabuchi [432](#) f.; Ki no Kiyohito [52](#); Kibi no Mabi [52](#), [59](#); Kitamura Kigin [214](#), [431](#); Kiyowara [265](#); Kōbō Daishi [59](#), [251](#); Mabuchi [141](#), [177](#), [214](#); Moribe no Ōsumi [52](#); Motoori Norinaga [434](#); Motowori Norinaga [7](#), [214](#); Ōe no Masafusa [149](#); Ōhira [435](#); Ōmi no Mifune [52](#); Ō no Yasumaro [52](#); Ryōshun [331](#); Shaku no Keichū [432](#); Shikida Toshiharu [437](#); Shimokōbe Chōryū [432](#); Shiono no Furumaro [52](#); Shōtoku-taishi [51](#); Tachibana no Moribe [437](#); Toda Mosue [432](#); Toneri [52](#); Toyokai [435](#); Yamada no Mikata [52](#); Yasumaro [66](#).

Gelehrtentendichter, Allgem. [137](#); Ariwara no Narihira [165](#); Kada Arimaro [438](#); Kagawa Kageki [438](#); Katō Chikage [437](#); Ki no Tokibumi [148](#); Kiyowara no Motosuke [148](#), [220](#); Kūkai [127](#); Mabuchi [437](#); Minamoto no Shitago [148](#), [177](#), [184](#); Minamoto no Takakuni [241](#) f.; Motoori Norinaga [437](#); Murata Harumi [437](#); Ōnakatomi no Yoshi-nobu [148](#); Ono no Takamura [127](#);

Ozawa Roan [438](#); Sugawara no Michizane [128](#) f., [253](#) *.

Genji Monogatari s. Erzählgn., hist. Genshin s. Maler.

Geschichte, Perioden der japan. — Ashikaga-Periode = Muromachi-Periode (s. d.); Genroku-Periode, Erneuerung der — [615](#); Heian-Periode [125](#) f., [155](#), [112](#); Ende der — [231](#); Kamakura-Periode [214](#), [255](#) ff.; Bildung in der — [262](#); Meiji-Ära [612](#); Muromachi-Periode [255](#) ff., [338](#) ff.; Namboku-chō [261](#); Nara-Periode [47](#); Tokugawa-Periode [416](#) ff.

Geschichtssammlungen. Ima Monogatari [349](#) f.; Jikkin-shō [346](#) ff.; Kojidan [349](#); Kokon Chomon-shū [348](#) ff.; Kwankon Shiryō [510](#); Kwanke Bunsō [128](#); Kwanke Kōsō [128](#).

Geschichtschreibung unter chinesischem Einfluß [56](#) f.; Stillstand im 10. Jahrh. [232](#); Populargeschichte [232](#).

Geschichtsspiegel s. Chroniken u. Erzählungen.

Geschichtswerke (s. auch Chroniken und Erzählungen); Dai-Nihon-shi [430](#); Gegenshū [342](#); Kojiki [4](#), [10](#), [23](#), [30](#), [66](#) ff. *, [78](#) (Gedicht daraus); Kommentar dazu [434](#); Koshi-Seibūn [436](#); Montoku-jitsuroku [57](#); Nihongi [10](#), [35](#), [56](#) *, [127](#), [434](#); Nihon-kōki [57](#); Sandai-jitsuroku [57](#); Shokugenshō [342](#); Shoku-Nihongi [2](#), [57](#) *; Shoku-Nihon-kōki [57](#).

Gidayū s. Singspiele.

Go-yō-shū s. Gedichtsammlungen.

Gōkan-mono s. Bilderbücher.

Götter und göttliche Wesen: Aji-suki-taka-hiko-ne [13](#); Kumano Gongen [251](#); Ō-kuni-nushi [67](#), [70](#); Ō-na-muji [70](#); Shōki [355](#); Susanowo [11](#), [67](#); Tenjin s. Su-

- gawara no Michizane (unter Gelehrten dichter); Ya-chi-hoko [31](#), [70](#); vgl. Ô-kuni-nushi.
- Göttinnen, japan. Amaterasu [49](#).
- Gitarre [583](#), [607](#).
- Gitarrenspieler. Sawazumi Kengyō [583](#); Takemoto Chikugo Gidayū [587](#); Takino Kengyō [583](#).
- Gukwanshō s. Chroniken und Erzählungen.
- Hachimoniya mono s. Erzählung, realist., u. Schauspielerberichte.
- Haibun [464](#) ff.
- Haibun - Dichter. Yokoi Yayu [464](#).
- Haibun - Sammlungen. Fūzokubunsen [464](#); Honchō - bunkan [464](#); Oku no Hosomichi [464](#); Ruikōji [464](#); Uzura - goromo [465](#) f. *; Yafudan [465](#).
- Haikai - Dichter s. Epigrammendichter.
- Haikai-Dichtung s. Epigramm.
- Hamamatsu Chūnagon-monogatari s. Erzählungen, histor.
- Han-shu [6](#).
- Han-Yū [126](#).
- Hashibito no Oyu [114](#).
- Hausmeiertum (Shogunat), Herrschaft des S.s [133](#), [255](#) f., [261](#), [362](#), [416](#).
- Haussammlungen. Ka-shū [149](#).
- Heian-kyō (Kyōto) [47](#).
- Heike Monogatari s. Chroniken u. Erzählungen.
- Henjo s. Rokkasen.
- Hifu-ron s. Kūkai.
- Historische und geschichtsphilosophische Schriften [338](#) ff.
- Hitomaro [93](#) ff.
- Hōjō-ki s. Skizzenbücher.
- Hōjō Nagatoki [347](#).
- Hokku-Stil [268](#).
- Honchō-bunkan s. Haibun.
- Hosshin-shū s. Chroniken und Erzählungen.
- Humoristen s. Romandichter.
- Humoristische Dichtung s. Scherz- und Spottgedichte.
- Hyōbanki s. Schauspielerberichte.
- Ichijō Fuyura [339](#).
- Idzumo Fudoki [73](#).
- Illustration [351](#); vgl. Bilderbücher und Erzählungen, illustr.
- Ima-Kagami s. Chroniken und Erzählungen.
- Ima-yō Uta s. Volkspoesie.
- Imibe [37](#).
- Imibe no Hironari [3](#).
- Ise - monogatari s. Erzählungen, histor.
- Isōrō s. Parasiten.
- Iya Yotsugi s. Chroniken u. Erzählungen.
- Izumi Shikibu Nikki s. Tagebücher.
- Jahresperioden: Chōtoku [148](#); Eikyū [149](#); Engi [136](#); Jōgwan [248](#); Kōwa [149](#); Nimpei [149](#); Shōhei [147](#); Tenkyō [147](#); Tenryaku [147](#).
- Japaner. Anthropologischer Charakter [1](#): Assimilationskraft [138](#); Nationalcharakter [2](#), [12](#), [466](#); Verhältnis der Geschlechter [169](#), [199](#), [227](#).
- Japanisch. Lautcharakter [14](#); Sprachfamilie [1](#); ältester Amtsstil [9](#); älteste Denkmäler [12](#) [46](#); älteste Prosa [36](#) ff.; späterer Prosastil [58](#) f., [68](#) f., [73](#), [208](#), [356](#), [529](#) f.; chinesisch - japanischer Mischstil (Wakan - konkō - bun) [257](#) f., [345](#) f., [383](#); Dualismus zwischen Schrift- und Umgangssprache [266](#); vgl. [433](#); Gelehrtenstil in der Dichtung [517](#); Sprachreinigung [433](#); Umgangsspr. in der Litter. [615](#).
- Jigoku-zōshi s. Bilderrollenstücke.
- Ji-ka Awase [264](#).
- Jikkinsho s. Chronik. u. Erzählung.

Jinno Shōtōki s. Chroniken und Erzählungen.

Jo-Einleitungen (s. unter Poesie).

Jōgwan-shiki s. Zeremonialgesetz-Sammlungen.

Jōruri, s. Drama, monodisches, u. Singspiel.

Jōruri-Katari s. Singspiel-Sänger.

Jōruri-Weise s. Singspielweise.

Jūni-rui Kassen Ekotoba s. Tiergeschichten.

Kabuki s. Drama; Nendaiki s. Theater-Chronologie.

Kagero Nikki s. Tagebücher.

Kaidō-ki s. Reisejournale.

Kaiser, Stellung des K.s in der Poesie [92](#); Antoku [231](#); Buretsu [35](#); Go-Daigō [73](#), [128](#), [136](#), [147](#), [149](#), [261](#); Go-Toba [151](#), [230](#), [263](#), [270](#), [284*](#); Horikawa [230](#), [233](#); Ichijō [240](#), [248](#); Ingyō [13](#), [78](#); Jimmu [1](#), [11](#), [29](#), [30](#) f., [56](#), [67](#), [240](#); Jomei [76](#), [79](#), [111](#), [114](#); Keikō [17](#); Kensō [45](#) f.; Kimmei [9](#); Kōtoku [50](#); Kwammu [81](#); Kwazan [149](#), [234](#) f. (über den Namen [235](#), Anm. 1); Kwōnin [62](#) f., [81.](#); Mommu [54](#), [62](#) f., [94](#); Montoku [166](#); Murakami [85](#), [147](#), [149](#), [233](#); Nijō [230](#); Nimmyō [240](#); Nintoku [11](#), [30](#), [67](#), [77](#); Ōjin [11](#), [20](#), [29](#) f., [30](#), [67](#); Reizei [177](#); Richū [8](#); Saga [81](#), [125](#), [130](#); Sanjō [230](#); Seiwa [132](#), [166](#); Shirakawa [149](#), [230](#); Shōmu [18](#), [97](#), [112](#), [116](#), [118](#); Sujin [5](#); Sushun [69](#); Sutoku [149](#), [230](#); Takakura [231](#), [240](#); Temmu [52](#), [66](#), [79](#); Tenji [50](#), [52](#), [96](#), [111](#), [121](#); Tsuchi-Mikado [263](#), [270](#), [284](#); Uda [233](#); Yuntoku [263](#), [270](#), [284*](#); Yūryaku [9](#), [20](#), [23](#), [78](#), [79](#).

Kaiserinnen (regierende): Gemmyō [62](#), [66](#); Jitō [113](#); Kōken (vgl. Shōtoku) [62](#), [99](#); Shōtoku (vgl.

Kōken) [36](#), [99](#); Suiko [50](#), [67](#), [69](#), [79](#).

Kaiserliche Gemahlinnen. Iwa no hime [77](#); Kōmei [118](#); Nijō no Kisaki [171](#); Sadako [221](#).

Ka-jo s. Liedervorreden.

Kaoru, Prinz [213](#) (s. Genji-monogatari).

Kara-monogatari s. Erzählungen, histor.

Ka-ron (Liederdebatten) [154](#).

Ka-shū s. Haussammlungen.

Katagi-mono s. Charakterschilderungen.

Kataribe [67](#).

Kenkō-hōshi (s. auch Tsure-zuregusa) [322](#), [329](#).

Kenyōgen = doppelsinnige Wörter (s. unter Poesie).

Kettendichtung (Renga) s. Gedichtformen.

Ki-byōshi s. Bilderbücher.

Kikō s. Reiseberichte.

Kindermärchen, s. Erzählungen, illustr.

Ki no Tsurayuki s. Lyrische Dichter unter Tsurayuki.

Kisen s. Rokkasen

Kitasato [4](#), Anm. 2.

Kiyowara s. Dichterfamilien.

Kōbō-Daishi s. Kūkai.

Koboldgeschichten. Bakemono-Zōshi [369](#); Tsukumo-gami Ekotoba [369](#).

Ko-bon s. [Erzählungen, realist. 498](#) f. Kogoshū [3](#).

Kojiki s. Geschichtswerke.

Ko-kagami s. Chroniken und Erzählungen.

Kokinshu s. Gedichtsammlungen.

Kokon Chomonshū s. Chroniken und Erzählungen.

Komische Lyrik s. Scherzgedichte.

Kommentare. Hyakushū-Iken [438](#);

Nii-manabi-Iken [438](#); Kommen-

tare, historische: Kojiki-den [434](#);

Koshi-den [436](#); Kommentare,

- poetische: 'Kokinshū-Seigi [438](#);
Manyōshū-Ryakuge [437](#).
Konfuzianismus in Japan [418](#) f.,
[422](#) ff., [529](#) f.
Kōnin-shiki s. Zeremonialgesetz-
Sammlungen.
Konjaku-Monogatari s. Erzählgn.,
histor.
Korai-futai-shō s. Regelbücher.
Korea. Einfälle der Japaner [5](#);
Gelehrte aus K. in Japan [9](#) f.;
Wani [7](#); Achiki [7](#); Königreiche
von K.: Pëkché [7](#); Silla [5](#), [7](#).
Koreaner. Vermittler chinesischer
Bildung [6](#).
Kose no Hirotaka s. Maler.
Kritik, litterarische. Shōsetsu
Shinzui [547](#).
Kultur, japan. Älteste [4](#); in der
Heian - Periode [132](#) f., [198](#) f.,
[207](#) f., [211](#).
Kūkai [127](#).
Kuro-hon s. Bilderbücher.
Kurzgedichte s. Tanka (unter Ge-
dichtformen).
Kusa-zōshi s. Erzählungen, illustr.
Kwaifūsō [106](#).
Kyōbun-Dichter s. Romandichter.
Kyōgen s. Possen.
Kyōgoku-Schule s. Dichterschulen.
Kyōka s. Scherzgedichte.
Kyōka-Dichter. Ishikawa Gabō
[474](#) f.*; Katsube Magao [475](#)*;
Ōta Tan s. Shoku-Sanjin; Shoku-
Sanjin [470](#) ff.*; Sorori Shin-
zaemon [468](#) f.*; Yomo no Akara
s. Shoku-Sanjin.
Kyōku s. Tollvers.
- Liebeslieder [32](#), [170](#) (Hahnenschrei
in den L.).
Liebesromane. En-musubi Gekka
no Kiku [510](#); Imose-dori [503](#);
Kanjō Suetsumu - hana [503](#);
Magaki no Hana Keisei Kimo-
tsubushi [501](#); Musume Setsuyō
[503](#) f.; Musume Taiheiki [503](#);
- Shunshoku Tatsumi no Sono
[502](#); Ume-goyomi [502](#); Temari
Sannin Musume [503](#).
Lied s. Waka.
Lieder in moderner Weise [250](#) ff.,
[623](#).
Lieder - Amt s. Waka - dokoro
[148](#).
Liederdebatten [153](#).
Liedersammlungen Manyō Dai-
shōki [432](#).
Liedertänzerinnen (Shira-byōshi)
[253](#).
Liedervorreden [156](#) f.; Proben
daraus [157](#) ff.
Liederwettkämpfe s. Uta-aware.
Litterarhistoriker. Inoue Tetsu-
jirō [623](#); Toyama Masakazu [622](#);
Yatabe Ryōkichi [622](#).
Litteratursammlungen. Bunkwa-
shūrei-shū [130](#); Choku-sen-shū
[130](#); Keikoku-shū [130](#); Ryōun-
shū [130](#).
Litteratursprache [615](#).
Lyrik in der Heian-Periode [136](#);
in der Kamakura- und Muro-
machi-Periode [263](#); Ereuerung
der L. durch die europäische
[622](#) f.; europ. Einfluß [621](#) f.;
Symbolismus in der modernen L.
[626](#).
Lyrische Dichter: Akiko [625](#);
Arakida Moritake [289](#); Ban
Masaomi [624](#); Botan - kwa - Shō-
haku [289](#); Chisato [143](#)*; Doi
Bansui [624](#); Fujiwara no Aki-
suke [149](#)*, [152](#); Fujiwara no
Ari-ie [267](#); Fujiwara no Hiro-
tsugu [121](#)*; Fujiwara no Jetaka
[281](#) f.; Fujiwara no Kintō [147](#)*,
[150](#) f., [250](#); Fujiwara no Masa-
tsune [281](#); Fujiwara no Michi-
toshi [157](#); Fujiwara no Mototoshi
[150](#); Fujiwara no Sada-ie [267](#),
[278](#) ff.; Fujiwara no Jetaka [267](#);
Fujiwara no Musatsune [267](#);
Fujiwara no Sasenada [152](#)*; Fu-

jiwara no Toshinari [149*](#), [151 f.](#);
 Fujiwara no Tsunetsugu [127](#);
 Fukayabu [143*](#); Fuki [114 f.*](#);
 Gen Sammi Yorimasa [153*](#);
 Hayabusawake [30*](#); Han - Yū
[126](#); Hashibitu no Oyu [114*](#);
 Henjō [140*](#); Hitomaro [93*](#);
 Jimmu [29*](#), [30 f.](#); Jitō [113*](#);
 Jomei [111*](#); Kambara Yūmei
[625](#); Kensai [288](#); Kisen [141*](#);
 Korenori [143*](#); Masazumi [143*](#);
 Michi-chika [241](#); Michizane [129*](#);
 Mikata [114](#); Minamoto no Chi-
 kayuki [320](#); Minamoto no Michi-
 tomo [267](#); Minamoto no Sanetomo
[282 ff.*](#); Minamoto no Shitayo
[157](#); Minamoto no Toshiyori [151*](#);
 Minamoto no Tsunenobu [149*](#),
[152](#); Minamoto no Yorimasa [150](#);
 Mitsune [142*](#); Mommu [54*](#);
 Munehari [144*](#); Munekata [144*](#);
 Munenaga (Prinz) [285 f.*](#); Naka-
 mura Akika [624](#); Nakatomi
 no ason Muraji [114*](#); Narihira
[140*](#), [144](#); Nijō [143*](#); Nijō Yo-
 shimoto [288](#); Nukada [112*](#), [121](#);
 Ōjin [29 f.*](#), [30](#); Okishima [114*](#);
 Okisome no Adzumabito [110*](#);
 Okura [100 ff.*](#); Ōmachi Keigetsu
[624](#); Ōmi no Mifune [54*](#); Ōsa-
 zaki [20*](#); Ōta Dokwan [472*](#),
[480*](#); Ōtomo no Tabito [90*](#),
[114](#); Ōtomo no Yakamochi [81*](#),
[90](#), [103 ff.](#); Po [Chū-i](#) [126](#); Sai-
 gyō - hōshi [275 ff.*](#); Sakanoe
[104*](#); Shimazaki Tōson [624](#);
 Shinkei [288](#); Shioi Ukō [624](#);
 Shokushi [283 f.*](#); Shōmu [116*](#);
 Sōchō [289](#); Sōgi [288](#); Sone no
 Yoshitada [150](#); Sosei [144*](#); Sō-
 setsu [288](#); Susukida Kyūkin
[625](#); Tadamine [142*](#); Taira no
 Yasuyon [251](#); Teira no Kane-
 mori [150](#), [157](#); Taira no Tada-
 nori [153*](#); Tajihī no Daibu [110 f.*](#);
 Takejima Hagoromo [624](#); Tame-
 fuji [273](#); Tame-ie [271](#); Tamekane

[272](#); Tameyo [272 f.](#); Ta-uji [114*](#),
[271](#); Tomonori [143](#); Ton-a [285*](#);
 Tō no Tsuneyori [286](#); Tsurayuki
[140*](#), [141 f.](#), [146 f.](#), [156](#), [191](#);
 Ueda Mannen [624](#); Ya-chi-hoko
 und Suseri-bime [33 f.](#), [170](#); Ya-
 chi-hoko Nuna-kawa-hime [31 f.](#);
 Yamabe no Akahito [97 f.*](#); Ya-
 masaki Sōkan [289](#); Yamonoe no
 Okura [90*](#), [99 f.](#); Yasuhide
[141*](#); Yamada Bimyōsai [623](#);
 Yosano Tekkan [625](#); Yūryaku
[23*](#), [79](#); lyrische Dichter vgl.
 auch Kyōka-Dichter.

Lyrische Dichterinnen: Akazome
[Emon](#) [153*](#), [233](#); [Ise](#) [159 f.*](#), [166](#);
[Izumi Shikibu](#) [153*](#), [233](#); Ko-
 machi [140*](#); Murasaki Shikibu
[152*](#), [160](#), [184](#), [223](#), [233](#) (s. auch
 unter Romandichter).

Lytton, Lord: Ernest Maltravers
[614](#).

Makura-Kotoba = Kissenwörter
 (s. unter Poesie).

Makura no Soshi s. Skizzenbücher.

Maler, Allgem. [200](#); Gototei Kuni-
 sada [511](#); Kasuga Mitsunaga [354](#).

Malerschriftsteller [508 ff.](#), [555 ff.](#)

Manyō-Daishōki (Kommentar zum
 Manyoshō, s. dieses).

Manyo-shū s. Gedichtsammlungen.

Masu-Kagami s. Chroniken und
 Erzählungen.

Michinaga s. Beamte.

Mikata [114](#).

Minamoto no Chikafusa [341 f.](#)

Mizu-Kagami s. Chroniken und
 Erzählungen.

Monogatari s. Erzählungen.

Mu-myō-shō (Kamo no Chōmei)
[328](#).

Murasaki Shikibu Nikki s. Tage-
 bücher.

Nadai s. Schauspielerfamilien.

Nakatomi [37](#).

Nezame-monogatari s. Erzählungen, histor.
 Nihongi (Nihon-shoki) s. Geschichtswerke.
 Nijō-Schule s. Dichterschulen.
 Nijo Yoshimoto [339](#).
 Nikki s. Tagebücher.
 Ninjō-bon s. Liebesromane.
 Niou, Prinz [213](#) (s. Genji-monogatari).
 No - Drama s. Drama, ältestes lyrisches.
 Nō-Kyōgen s. Schwank, volkstümlicher.
 Nō no Uta s. Drama, ält. lyrisches.
 Norito (-goto) [36](#) ff., [93](#).
 Novellen s. Erzählungen.
 Novellisten s. Erzähler und Prosaiker.
 Oba-sute-yama (Legende) [173](#).
 Ochikubo-monogatari s. Erzählungen.
 Ōgi-shō s. unter »Regelbücher«.
 Ōkagami s. Chroniken und Erzählungen.
 Okisome no Adzumabito [110](#).
 Oku no Hosomichi s. Haibun.
 Ono no Komachi s. Gelehrten-dichter.
 Ono no Takamura [127](#).
 Oroku-gushi Kiso Adauchi s. Erzählungen (unt. Rachegeschicht.).
 Ōshinni [9](#).
 Otogi-banashi s. Sagen.
 Otogi-zōshi s. Volksbücher.
 Ōtomo, Geschlecht der O. [103](#).
 Ōtomo no Kuromushi s. Gelehrten-dichter.
 Ōtomo, Prinz [53](#); Ōtomo no Tabito [90](#), [114](#); Ōto no Yakamochi [81](#), [90](#), [103](#) ff.
 Pantomime [371](#) ff.; Arten derselben [372](#) ff.; mythologische [247](#).

Pantomimen. Dengaku [373](#); Sarugaku, Liste derselben [373](#); Tamai [371](#) f.
 Parasiten, Verspottung von P. [478](#).
 Parodien [473](#), [476](#), [479](#) f.; vgl. Scherzgedichte.
 Philosophen. Arai Hakuseki [427](#) ff.; Dazai Shundai [424](#); Dōshun s. Hayashi Razan; Fujiwara Seigwa [522](#); Hayashi Razan [422](#); Hirata Atsutane [436](#); Itō Jinsai [423](#) f.; Kaibara Ekken [425](#) ff.; Kangaku-sha [422](#); Muro Kyusō [424](#); Nakae Tōju [422](#) f.; Ogiu Sorai (Bussorai) [424](#); Tani Jichū [422](#); Yamaga Sokō [423](#); Yamazaki Ansai [424](#).
 Po [Chū-i](#) [126](#).
 Poesie, Charakter der P. Elegische Stimmung [139](#); Poesie, älteste: Charakteristik [10](#) ff.; Chronologie [11](#); Arten [12](#); Vergleiche [12](#) f., [19](#) f.; Charakter i. d. Heian-Periode (Meistergesang) [133](#) f.; in d. Muromachi-Periode [263](#) ff.; in der Kamakura- u. Muromachi-Periode [257](#); Regelbücher der P. [154](#), [266](#), [288](#).
 Poetische Bilder: Allegorien [20](#) f.; Allitteration [28](#) f.; Anrede u. Ausruf [22](#) f.; Technik der Bilder und Gleichnisse [12](#) f., [138](#) f.; Einleitungen [26](#) f.; Kissenwörter [24](#) ff.; vgl. [433](#); Parallelismus [24](#); Personifikation [22](#), [139](#); Wiederholung [23](#) f.; im Shin-kokinshu [267](#) f.; Verskunst s. unter Gedichtformen.
 Possen, volkstüml. Domburi-katchiri [562](#); Kitsune-tsuki [562](#).
 Prosaiker idealistischer Richtung [616](#); romantischer Richtung [616](#); Fūrai Sanjin (Hiraya Gennai) [550](#), [551](#) ff.; Koikawa Harumachi [553](#); Jippensha Ikku [553](#) ff.; Kamo no Chōmei [322](#), [323](#) ff. (Hōjō-ki), [328](#) f. (andere kleinere Werke);

Kōda Roban 615; Minamoto no Mitsuyuki 320; Mori Rintaro 617; Murasaki Shikibu 206 ff.; Bedeutung ihres Namens 207; Biographisches 207 f.; Ozaki Kōyō 615; Saikwaku 429; Santō Kyōden 518 ff.; Sei Shōnagon 206 f., 220 ff.; Shakuyakutei Nagane 550; Shikatsube Magao (Kitugawa Kahei) 475, 550; Shikitei Samba 533, 562 ff.; Shokusanjin (Ōta Nampo) 470 ff., 550; Tegara no Okamochi (Meiseidō Kisanji) 550; Tsubouchi Yūzō 614 f.; Yadoya Meshimori (Ishikawa Gabō) 474, 550; Yamada Bimyōsai 615; s. auch Erzähler.

Puppenspiele 583 f.; Übergang der P. zum Schauspiel 606 f.; Verfall der P. 604; Ōtō no Miya Asahi no Yoroi 601; Puppenspiele, sechsaktige: Sekkyō Jōruri Sanshōdayū 585; Shōhon Yashima 585.

Puppenspieler. Inoue Harima-nō-Jō 586.; Izumiya I. 585; Nagato-dayū 585; Satsuma Jōun 584; Takeda Izumo 601; Tamba-dayū 585; Tango-dayū 585; Toraya Gendayū 585; Toyotake Wakatayū 602; Uji-Kaga-no-Jō 586; Yamamoto Tosa-nō-Jō 586.

Puppentheater. Takemoto-za 587; Toyotake-za 602.

Raitarō Gōaku Monogatari s. Rachegeschichten (unter Erzählungen).

Rakushū s. Spottgedichte.

Rakuyōdengakki 372.

Realismus in der Litteratur 614 ff.

Regelbücher, poetische s. unter »Poesie«.

Reisebeschreibungen. Tōzai-yūki 516.

Reisejournale 156, 191 ff.*, 320 f.; Kiryo Manroku 527.

Florenz, Japanische Litteratur.

Reizei-Schule s. Dichterschulen.

Renga s. Kettendichtung.

Ritual beim Fest der Feuerbeschwichtigung 43 f.; der großen Reinigung 40 f.; beim Kult der Wegschutzgötter 44.

Rō-ei s. Volkspoesie.

Rokkasen s. Gelehrten-dichter.

Roman, Salon- 210 ff.; Ritter- 252 ff.; Zeit- und Sitten- 483 ff.; siehe auch Erzählungen; Roman, chines. in jap. Bearbeitung 517 ff.; Ehon Saiyuki (Si-yu-ki) 546; Fūzoku Kingyoden 547; Musōbyōe Kochō Monogatari 531, 544 ff.*; Nihon Suikoden 518; Onna Suikoden 518; Shimpun Kimpeibai (Kin Ping Mei) 546; Suikogwaden (Suikoden) 546; Wasōbyōe (Chuang-tszē) 545 f.; Übersetzungen europ. R.: Lord Lytton, Ernest Maltravers 547; Romane, dramatisierte: Hototogisu 620; Konjiki Yasha 620; Familienromane 620; historische: Iroha Bunko 503; historisch-didaktische: Sakura-hime Zenden Akebona zōshi 520; Inazuma-byōshi 520 ff.*; humorist.-satirische: Ukiyoburo 564 ff.; Ukiyo-doko 564 ff.; komische: Vorläufer in den Kyōbun 549 f.; Verhältnis zu den Kyōta 549 f.; Azuma-namari 550; Bakemono Taikōki 555; Dochū Hizakurige 554, 557 ff.*; Fūrai Roku-roku-bu-shū 550, 551 f.; Shakuya-kutei Bunshū 550; Yomo no Aka 550; Yomo no Tomekasu 550 f.*; Romane, moderne: Gojū no Tō 616; Ikkō-ken 616; Kyara-Makura 615 f.; realistische: Shosei-Katagi 614; s. Liebesromane.

Romandichter s. Prosaiker.

Romane, einzelne: Hakkenden 526; Honchō Suikoden 518;

- Nishiyama Monogatari 517;
 Raigō Ajari Kwaisoden 539 f.;
 San-Shichi Zenden Nanka no
 Yume 540 ff.*; Satomi Hakken-
 den 534 ff.*; Shōsenjōshi 540;
 Shunkwan Sōzu Monogatari 540;
 Uranau Yume Nanka Kōki 541 ff.;
 von Bakin, Zusammenstellung
 530 f.; Yumi-hari-zuki 532 ff.*.
- Rousseau, Gesellschaftsvertrag
 614.
- Ruikōji s. Haibun.
- Ryōbu Shintō s. Shintoismus.
- Ryō no Gige s. Ono no Takamura.
- Sada-ie 149. [243.
- Sagen 70, 73 f., 102 f., 162, 173 ff.,
 Sagoromo-monogatari s. Erzäh-
 lungen, hist.
- Saibara s. Volkspoesie.
- Saigyō-hōshi s. Lyrische Dichter.
- Saikwaku 615.
- Samboku-Zuinō s. »Regelbücher«.
- Sammelbücher 548.
- Sanetomo (dritter Kamakura-Shō-
 gūn) 282 ff.
- Sanuki no Naishi-no-Suke no Nikki
 s. Tagebücher.
- Sarashina Nikki s. Tagebücher.
- Sarugaku, Sangaku s. Pantomime.
- Satire s. Spottgedichte.
- Satiriker. Hiraga Gennai 605.
- Schauspieler, als Dramatiker 611.
- Tejima Shinzō 611; gesellschaft-
 liche Stellung 611; Spaltung der
 Sch. in d. Gegenwart 618; Tracht
 der Sch. in weiblichen Rollen
 578; Araki Yojibei 579; Dan-
 jūrō I. 580; Danjuro IX. 617 f.;
 Nakamura s. Sarukawa; Naka-
 mura Shichisaburo 581; Ichi-
 kawa Danjūrō 580; Sakata Tō-
 jūrō 581; Saruwaka Kanzaburō
 575; Ukōn Genzaemōn 579.
- Schauspielerberichte, Yakusha Iro-
 keizu 496; Kinkeshō 496; Kuchi-
 zamisen 495; Nakiki-kō 496.
- Schauspielerfamilien 580.
- Schauspielwesen. Aragoto 577;
 Kraftrollen s. Aragoto; Männer
 in Frauenrollen 574 f., 578.
- Scherz- und Spottgedichte 466 ff.
- Schintoismus 36 f., 247, 248,
 Anm. 1.
- Schreiberfamilien s. Fumibe.
- Schrift, vorchinesische 2 f.; indi-
 sche 4; ihre Arten 3; Mängel
 der japan.-chinesischen Silben-
 schrift 58 f.; Arten der Silben-
 schrift 59; Schriftzeichen des
 Manyo-shū 85; des Kokinshu
 und des Gosen-shū 148; phonet.
 Silbenschrift 155.
- Schwank, volkstümlicher 406 ff.
- Satir. Tendenz: Verspottung der
 Feudalfürsten 406 f.; der Bonzen
 407 f.; d. Krüppel 408 f.; Diebs-,
 Ehe- und Brautstandskomödien
 409; zwei Hauptgruppen 409 f.;
 sprachliche Stellung 410 f.; Probe
 (Hagi Daimyo) 411 ff.
- Seireishu s. Kūkai.
- Semmyō (Mi - koto - nori). All-
 gemeines 60 ff.; Proben 63 ff.
- Sen-jū-shō s. Kamo no Chōmei;
 328 f. [witziges.
- Senryū (no Kyōku) s. Epigramm.
- Sewa-mono s. Drama, soziales.
- Sharebon s. Erzählungen, realist.;
 498 f. [328.
- Sha-seki-shū s. Kamo no Chōmei;
- Shibai s. Theater.
- Shii-ka Awase 264.
- Shijō-Dainagon s. Fujiwara no
 Kintō. [zählungen.
- Shi-Kagami s. Chroniken und Er-
 Shiki-Monogatari s. Erzählungen,
 histor.
- Shinji no Nō s. Drama, ältestes
 lyrisches (Gattungen).
- Shinsen Zuinō s. unter »Regel-
 bücher«.
- Shintaishi s. Gedichte.
- Shintoismus 435 f.

Shira-byōshi s. Lieder - Tänzerinnen.
 Shōgunat s. Hausmeiertum.
 Shogune 282 ff.; Tokugawa Mitsukuni 429, 430; Tsunayoshi 427; Jeyasu 416 f.
 Shōhei Shiki 2.
 Shoku Manyōshū s. Gedichtsammlungen.
 Shoku-Nihongi s. Geschichtswerke.
 Shoku-Yotsugi s. Chron. u. Erzählgn.
 Shugen no Nō s. Drama, ältestes lyrisches (unter Gattungen).
 Singspiele 604, 605 f.
 Singspielhallen 605 f.
 Singspielweise. Gidayū 586; Handayū-bushi 586; Katō-bushi 586; Kiyomoto 586; Ō-Zatsuma 586; Shinnai 586; Tokiwazu 586; Tomimoto 586; Tosabushi 586.
 Sinologen s. Kangakusha (unter »Philosophen«). [realist.
 Sittenschilderungen s. Erzählgn.,
 Skizzenbücher 156; Boro-boro no Sōshi 351; Hōjō-ki 322 f.*; Kopfkissen-Hefte (Makura no Soshi) 220 ff.*, 223 (Inhalt), 224 ff. (Proben), 228 (Erklärung des Titels); kulturhistor. Wert 229; Tsure-zure-gusa 329 ff.*.
 Sōshi s. Skizzenbücher.
 Soziale Frage in der Litteratur 616.
 Spottgedichte 481 ff.
 Sprache s. Japanisch.
 Sugawara no Michizane 128; Sugawara no Tametoki 347.
 Suikoden s. Romane, chines. in japan. Bearbeitung.
 Sumiyoshi-monogatari s. Erzählungen, histor. [mus.
 Sung-Philosophen s. Konfuzianis-

Tagebuch d. Frau Izumi Shikibu 203 f.; der Frau Murasaki Shikibu 202 f.; der Hofdame Sanuki 206; Sarashina Nikki* 204 f., 220; Ben no Naishi Nikki 317 f.; Izayoi Nikki 318 f.; Naka-tsukasa Naishi Nikki 318; Sōchō-Nikki 582.
 Taihō Ryō 55.
 Taira no Kiyomori s. Beamte.
 Taijihi no Daibu 111.
 Takahashi-Ujibumi 74.
 Takasago s. Drama, ältestes hist.
 Taketori-monogatari s. Erzählgn., hist.
 Takuma no Tamenari s. Künstler.
 Ta-mai (Reisfeld-Tanz) s. Pantomime.
 Tanka s. Gedichtformen.
 Tanzaufführungen 576, 577; Gem-buku Soga 582; Kosode Soga 582; Jōruri Jūnidan-zōshi 582.
 Tänze 36.
 Teika 278 (s. auch Dichterfamilien).
 Teikin-ovai s. Briefsteller.
 Theater. Einrichtung und Spielzeit 608; Orchester 607; Textbücher 607. 609; Reform der T. 617 f.; Souffleure 608; erstes stehendes T. in Yedo 575; Ichimura-za 576, 578; Kyakuhon s. Textbücher; Nakamura-za 578; Saruwaka-za 575; Shibai 577 f.; Yamamura-za 578 f.
 Tiergeschichten 243, 316 f., 367 f.; Jūni-rui Kassen Ekotoba 367 f.; Kitsune no Sōshi 368; Kobata-gitsune 368 f.; Reineke Fuchs 621; Suzume Monogatari 370.
 Tokwan-kikō s. Reisejournale.
 Tollgedichte s. Scherzgedichte.
 Tollvers 467, 476.
 Tsa-tsoan (Vermischte Sammlung) 223.
 Tsure-zure-gusa s. Skizzenbücher.
 Tsutsumi Chūnagon-monogatari s. Chroniken und Erzählungen.

Übersetzungslitteratur 613 f., 617, 619.

Ujibumi s. Takahashi-Ujibumi.

Uji Shūi Monogatari s. Erzählungen, hist.

Uji Dainagon Monogatari s. Konjaku Monogatari.

Ukiyo-zōshi s. Erzählung., didakt.

Uta - awase (Liederturnier) 134, 263 f.; Schilderung 135.

Utata-ne no Ki s. Reisejournale.

Uta no Hashigaki s. Liedervorreden.

Utsubo-monogatari s. Erzählungen, hist.

Verlagsverhältnisse 548.

Verleger. Hachimoniya 494 f.; Tsutaya Jūsaburō 499; Usaku 498.

Volksaberglauben 243.

Volksbücher. Enseki Zasshi 548; Aki-no-yonaga Monogatari 361; Bishamon no Honji 366; Bonten-Koku 582; Bukki-gun 366; Bunshō-zōshi 582; Chigo Kyōkun 362; Chigo - monogatari 361; Fukutomi no Sōshi 370; Gemmu Monogatari 362; Hachi-katsugi 357 ff.*; Ibuki-yama E-kotoba 363; Issum-bōshi 366; Iwaya Monogatari 360; Iwō-ga-shima 363; Jōruri Jūnidan-zōshi 365; Jūban-giri 364; Koshi-goe 364; Matsuho-no-ura Monogatari 362; Nasu no Yo-ichi 363; Ochikubo Sōshi 360; Ōe-yama E-kotoba 363; Onzōshi Shima-watari 364; Saga Monogatari 362; Saru Genji no Sōshi 360; Shizu no Odamaki 361; Takadate 364; Toribe-yama Monogatari 361; Tsuchi-gumo-Zōshi 362; Ura-shima - tarō 362; Yokobue no Sōshi 363.

Volkslieder, Übersetzung. von V.: Hoffeuer 247; Der Falkenjunge 249; Mein Rofs 241; Der Sawada-Fluss 249; in deutscher Übersetzung 622.

Volkspoesie, Geringschätzung d. V. 246 f.; Verhältnis zur Kunstpoesie 622; Imayō Uta 250 ff.*; religiöser Ursprung 251; Verweltlichung u. Popularisierung 252 f.; Kagura-uta (Göttertanzlieder) 247 f.*; Rō-ei (schöner Gesang) 250; Saibara 248 ff.*; Volkspoesie 194 Anm. 1.

Volkstümliche Litteratur in der Heian-Zeit 246 ff.; in der Tokugawa-Zeit 419, 420 f.; in der Ashikaga-Zeit 355 ff.

Waka 148, 149.

Waka-dokoro 148, 151, 263; s. auch Gosen-shū (unter »Gedichtsammlungen«).

Waka - Kuhōn s. unter »Regelbücher«.

Waka no Shihanke 151.

Wörterbücher 177, Anm. 1, 184, 474 f.

Wortspielereien 471 ff.

Yakushi-ji (Tempel) 18, 75.

Yamabe no Akahito 97 ff.

Yakusha s. Schauspielerberichte.

Yamato - monogatari s. Erzählungen, hist.

Yedo, Stellung in der Litteratur 417.

Yose s. Singspielhallen.

Zeitschriften. Garakuta - Bunko 615; Myōjō 625; Teikoku-Bungaku 626; Tōyō-Gakugei Zasshi 622 ff.

Zeremonialgesetzsammlungen 37, 130 f.

